ALLEMAGNE

I

LES ORIGINES DE L'OPÉRA ALLEMAND[1]

Par M. Romain ROLLAND

Les Italiens en Allemagne.
L'opéra de Munich et de Dresde. — L'opéra allemand de Hambourg. — Reinhard Keiser.

Tandis que la France et l'Italie arrivaient, l'une et l'autre, vers la fin du XVIIe siècle, à fonder un théâtre de musique national, l'Allemagne subissait leur double influence et ne parvenait que lentement à dégager sa personnalité des influences latines, surtout italiennes.

Ce fut par les deux cours méridionales de Munich et de Vienne que l'opéra italien pénétra en Allemagne.

Munich tenait le premier rang, dès la fin du XVIe siècle, parmi les villes musicales, grâce au goût de ses princes et à l'influence de Roland de Lassus qui y avait vécu avec ses deux fils, au milieu d'une cour de musiciens allemands ou italiens, et qui y mourut en 1594. Roland de Lassus fut un des principaux agents de l'italianisme en Allemagne. Il n'était pas un italianisant (ce serait donner une idée trop mesquine de ce grand homme, à qui rien de l'art européen n'était étranger, et que son biographe, M. Adolf Sandberger, appelle justement le plus international des musiciens du XVIe siècle). Mais il avait séjourné longuement en Italie, de 1544 à 1555 environ, et il s'y pénétra de la littérature et de la musique italiennes. Il écrivit en Italie et, plus tard en Allemagne, des *Villanelles* et des *Moresques*, d'après les types qu'il avait observés à Naples. C'étaient de petites improvisations, dansées, chantées et mimées, d'un caractère populaire, assez voisin de la *Commedia dell' arte*[2]. Le plus célèbre de ces spectacles musicaux, donnés par Roland de Lassus à Munich, eut lieu, en 1568, à l'occasion des noces du duc Wilhelm de Bavière; Roland y jouait lui-même[3]. La cour de Bavière se délectait de ces divertissements. Elle était apparentée à la cour de Mantoue, où la *Commedia dell' arte* était en grand honneur; et le frère du duc Wilhelm, le prince Ferdinand, assista à Florence, en 1565, à la représentation de fameux intermèdes musicaux. — Assurément, il n'était pas encore question d'opéra, à cette date; et toute cette musique était écrite à plusieurs voix. Mais, tout en restant essentiellement un polyphoniste, Roland de Lassus tendait au drame; et son école fut une école d'expression psychologique. Son disciple, Wolfgang Schœnsleder, écrit dans son *Architectonice Musices Universalis*[4] que « le vrai et réel charme de la musique est dans son pouvoir d'exciter des émotions ou d'imiter des actions »; et, prenant ses exemples surtout chez Roland de Lassus, qui lui semble « le maître dans l'art d'exprimer les passions », il dresse le plan d'une sorte de dictionnaire musical, où les divers mots sont traduits en musique; le seul domaine de l'âme n'est pas assigné à l'art des sons; on revendique pour ~~lui~~ le pouvoir et le droit de représenter la nature extérieure, « les flots, les fleuves, les vents, le feu, les nuages, les montagnes, le ciel, l'enfer, le soir, le matin, la nuit, le jour », de même que les nuances les plus intellectuelles de l'esprit. Dès cette époque, la musique semblait donc aux Allemands une langue psychologique et descriptive; et l'on pouvait prévoir, non seulement leur drame musical de l'avenir, mais leurs symphonies dramatiques, et les exagérations de l'école de Liszt

1. Bibliographie : Adolf Sandberger, *Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur* (*Sammelbände der Intern. Musik Gesellschaft*, avril-juin 1904). — Arthur Prüfer, *Untersuchungen über den ausserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts*, 1890, Leipzig. — Ludwig Schiedermair, *Die Anfänge der Münchener Oper* (*Sammelb. der I. M. G.* avril-juin 1904). — Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Joh. Georg. I. 3. 4.* 1862, Dresde. 2 vol. in-8°. — Otto Lindner, *Die erste stehende deutsche Oper*. 1855, Berlin. — Wilhelm Kleefeld, *Das Orchester der ersten deutschen Oper*. 1898, Berlin. — Friedrich Zelle, *Joh. Philipp Förtsch*, 1893; — *Theile und N.-A. Strungk*, 1891; — *Joh. Wolf. Franck*, 1889. — Hugo Leichtentritt, *Reinhard Keiser in seinen Opern*, 1901. Berlin. — Chrysander, *R. Keiser* (*Allgemeine Deutsche Biographie*), 1882. — F. A. Voigt, *R. Keiser* (*Vierteljahrsschrift für Musikwiss.*, avril 1890). — Chrysander, *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper, vom XVI bis zum XVIII Jahrh.* (*Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft*, I, 147-286). — Curt Ottzenn, *Telemann als Opernkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper*. 1902, Berlin.

2. Nous avons de Roland de Lassus 7 *Moresche*, en dialecte napolitain, mêlé de baragouin nègre ou moresque, et plusieurs scènes de *Commedia dell' arte*, sans parler de chants de carnaval, et de chants pour un drame pastoral. Ces musiques sont écrites pour trois, quatre ou six voix.

3. Massimo Trojano, qui y joua également, a fait le récit de la représentation dans ses *Discorsi delle trionfi fatte nelle sontuose Nozze del Signor Duca Guglielmo*, 1568, Munich.

Il y avait de la musique chantée, à la fin de chaque acte. Un des morceaux présente un exemple de monodie, très rare pour ce temps : un petit chant solo, avec accompagnement de luth.

4. Le titre exact est : *Architectonice Musices Universalis ex quâ Melopœam per universa et solida fundamenta musicorum, proprio Marte condiscere possis*, paru à Ingolstadt, en 1631, sous le pseudonyme de Volupius Decorus. M. H. Quittard en a donné un petit résumé, dans ses études sur H. du Mont (*Tribune de Saint-Gervais*, août 1903). C'est un manuel pratique de musique et de composition.

et de Richard Strauss, qui sont les héritiers naturels de l'ancienne pensée allemande.

En même temps, la musique avait part aux représentations d'écoles. Ces spectacles du XVI[e] siècle, d'ordinaire en latin, auxquels les humanistes et les pédagogues allemands, comme le célèbre Johannes Sturm de Strasbourg, donnèrent tous leurs soins, étaient mêlés de chœurs strophiques, à la façon antique, et de musique instrumentale. Vers la fin du XVI[e] siècle, on fit quelques essais pour y introduire l'allemand, à la place du latin[1].

Mais l'Allemagne traversait une de ces périodes critiques dans la vie des nations, où celles-ci aspirent à se dénationaliser. Tandis que les poètes allemands perdaient tout lien avec leur peuple, les musiciens allemands, pris d'une sorte d'ivresse, se précipitaient vers l'Italie : leurs princes les y encourageaient, leur donnaient des pensions pour étudier à Venise ou à Rome; ils en revenaient, conquis par l'italianisme.

En 1619, le style récitatif à l'italienne fut introduit en Allemagne par Heinrich Schütz. Ce musicien fut le plus grand du XVII[e] siècle allemand; Chrysander l'appelle « la forteresse inexpugnable de la pensée allemande, le ferme grand homme, qui resta sûr et inébranlable, quand tout chancelait en Allemagne, — et cela, pendant soixante ans! » Il naquit en 1585 à Kœstritz sur l'Elster, et fit trois voyages en Italie en 1609-1613, en 1628-1629, et en 1630. Elève préféré du célèbre Giovanni Gabrieli, à Venise, il apporta en Allemagne la manière de son maître; et son premier ouvrage important, qui inaugura dans son pays le style récitatif italien, fut les *Psaumes à plusieurs chœurs avec instruments*, de 1619[2]. En 1627, il s'aventura à écrire un opéra, une *Dafne*, dont le poème était de son ami Martin Opitz; elle fut jouée à Torgau, à l'occasion du mariage de la princesse de Saxe avec le landgrave de Hesse-Darmstadt[3]. La partition a été perdue. Elle devait être peu dramatique : car ce ne fut que l'année suivante que Schütz connut Monteverdi; et ce fut pour lui une révélation[4]. La première partie de ses *Symphoniæ Sacræ*, publiée en 1629, à Venise, marque le faîte de ses recherches expressives et dramatiques. Après 1630, les malheurs de la patrie semblèrent ramener Schütz à l'ancien art allemand[5]. Sa musique n'en resta pas moins, jusqu'à la fin, puissamment expressive, mais dans une forme sévère, qui s'éloigne de plus en plus du drame italien. Un tel exemple était trop haut pour pouvoir être compris de son temps. On ne retint de son enseignement qu'une chose, c'est que Schütz avait été le premier à initier l'Allemagne à l'art nouveau d'Italie. De son vivant, à Dresde, où il était maître de chapelle de l'électeur de Saxe, il vit les Italiens arriver en foule, et la jeune génération mépriser son style[6]. En 1656, il se retira de Dresde, laissant la place à l'Italien Bontempi, qui lui dédia, en 1660, par une singulière ironie, sa *Méthode de composition*.

Un fléchissement général s'était fait sentir dans la génération qui suivit immédiatement la guerre de Trente ans. Après cette effrayante tourmente, où la patrie allemande avait failli sombrer, l'Allemagne — à l'exception de quelques âmes d'élite — ne se trouva pas épurée par le malheur, mais bien plutôt brisée, lassée, et un peu dégradée. Elle connut cet appétit de jouir, ce relâchement des mœurs, qui succèdent trop souvent à la tension épuisante des années de misère et d'angoisse. L'idéal artistique tomba. Il semble que, pour la plupart des Allemands de la seconde moitié du XVII[e] siècle, la musique ne soit plus qu'un pur divertissement, sans sérieux et sans profondeur. L'Allemagne était mûre pour l'invasion italienne.

*
* *

Il y eut naturellement des étapes dans le progrès de l'italianisme. D'abord, l'esprit allemand n'abdiqua pas tout à fait; on le reconnaît sous son déguisement. La *Philothea*, jouée à Munich en 1643 et 1658[7], est loin d'être une œuvre négligeable. Elle a une émotion pathétique et religieuse, qui est rare dans les œuvres dramatiques du temps. Certaines phrases de l'âme désolée : « *Peccavi, peccavi, super numerum arenæ maris* » ne seraient pas indignes de J. S. Bach.



1. Le principal exemple de ces représentations scolaires, avec musique, est un *Ajax Lorarius*, traduit de Sophocle par Joseph Scaliger, et représenté sur le Théâtre Académique de Strasbourg, en 1587, avec chœurs de Joh. Cless. M. Arthur Prüfer en a publié la musique dans ses *Untersuchungen über den ausserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts* 1890, Leipzig.

2. Dans l'avertissement qui précède, Schütz donne quelques conseils, pour l'exécution de ce style nouveau en Allemagne; il insiste surtout sur l'importance des paroles.

Dans la même année 1619, Michaël Prætorius publiait le 3[e] volume de son *Syntagma musicum*, où il traduisait une partie de la préface aux *Cantiones* de Viadana, qui traite du style récitatif.

3. Schütz écrivit aussi, en 1638, pour les noces du prince héritier de Saxe, un ballet, *Euridice*. — On remarquera la similitude des deux sujets avec ceux des premiers opéras florentins.

4. Voir sa préface aux *Symphoniæ Sacræ* de 1629.

5. En 1648, dans une préface aux *Musicalia ad chorum sacrum*, Schütz soutient énergiquement l'ancien contrepoint contre l'art nouveau.

6. Lire ses lettres émouvantes à l'électeur de Saxe, en 1651.

7. *Philothea, id est anima Deo chara, comœdia sacra*. L'auteur ne dit pas son nom; mais c'était un religieux. — La pièce, en cinq actes, représente les progrès de l'amour divin dans l'âme. Il y a 11 parties de chant et une vingtaine d'instruments : orgue, 4 violons, 3 violes, 4 hautbois, 3 trombones et les théorbes. Le coloris instrumental a des intentions descriptives ou psychologiques assez naïves. — Les parties musicales se trouvent à la Bibl. Nationale de Paris.



Mais la *Philothea* est un œuvre de transition, où [illegible] encore un peu de l'âme germanique. Quelques années plus tard, l'art italien déborde en Allemagne.

Parmi les [illegible] de ce siècle, il faut [illegible] compter les jésuites. Les jésuites, qui ont répandu dans l'Europe du XVIIe siècle un style d'architecture pompeux et déclamatoire, [illegible] de Rome, ont aussi propagé l'opéra, sous sa forme la plus fastueuse, la plus vide et la plus [illegible]. Ce sont eux qui l'ont introduit en Bavière. En 1653, fut donné à Munich le premier exemple connu du nouveau style dramatique, l'opéra *[illegible]*, du religieux italien G. [illegible], poète, compositeur, virtuose sur la harpe, critique d'art et diplomate. Si du moins cet Italien avait importé en Allemagne le vrai opéra italien, l'opéra de Cavalli ou de Stradella, plein de vie et d'éclat! Mais il lança au contraire l'Allemagne sur la voie du genre le plus faux : l'allégorie musicale. Les jésuites ont toujours témoigné d'un goût immodéré pour l'allégorie[1]. Ce qu'elle a de subtil, de compliqué et d'enfantin les a toujours séduits. Ils mettent en jeu toutes les forces de l'intelligence pour arriver à des solutions de charades, à de véritables [illegible], qui semblent faites uniquement pour exercer la

1. [illegible]

pensée à vide, pour ne penser à rien. C'est ce glorieux art de ne pas penser qui va se développer, grâce à eux, dans le théâtre allemand de la fin du XVII[e] siècle. Les opéras de Maccioni sont le triomphe de l'esprit courtisan, flagorneur et nul. La musique était d'un dilettante, au courant des procédés de Cesti et de Monteverdi, mais sans personnalité. — A Maccioni succéda Joh. Kasp. Kerll, qui avait été élève à Rome de Carissimi et de Frescobaldi. Il était un sérieux musicien; J. S. Bach l'estimait, et Hændel s'est parfois inspiré de lui; malheureusement, la musique de ses opéras s'est perdue. Les livrets, conservés, sont un fatras d'adulations grossières et de stupides allégories. Quelques-uns, cependant, signés du marquis Pallavicino, de Sbarra, et de Gisberti, témoignent d'un effort pour faire revivre l'histoire, et particulièrement la légende germanique ou scandinave[1]. Ils étaient écrits en italien; et les artistes, naturellement, étaient aussi Italiens. — La duchesse de Bavière, Adélaïde, était une princesse de Savoie[2]; et l'italianisant Kerll eut pour successeur l'Italien Ercole Bernabei. Munich fut, à partir de 1670, un foyer d'opéra italien en Allemagne.

A Vienne, était Cesti[3]; et Draghi de Ferrare fut, pendant vingt-cinq ans, le compositeur officiel[4].

A Dresde, Bontempi de Pérouse avait, comme on l'a vu, succédé à Schütz. Né vers 1630, mort vers 1697, Bontempi fut élève de Vergilio Mazzocchi; il était un sopraniste remarquable et avait une culture étendue[5]. Il fit jouer en 1662, à Dresde, à l'occasion des noces de la princesse de Saxe avec le margrave Christian Ernst de Brandebourg, un *Paride*[6], dont il avait écrit le poème et la musique. Le poème, dont le sujet rappelle un peu celui de *Il pomo d'oro* de Cesti, est un des plus incohérents livrets qu'on puisse voir. La pièce commence avant la naissance d'Achille, et finit à l'arrivée d'Hélène à Troie; il y a presque autant de changements de décors que de scènes; aucune suite dans l'action. La musique est souvent plate, quelquefois très expressive; elle ne se préoccupe presque jamais de la situation, même quand elle est expressive. Ainsi, cet admirable *lamento*, sur une basse chromatique obstinée, qui fait penser à la mort du Commandeur, dans *Don Juan*, est chanté par un page poltron, qui se croit mourant d'un coup reçu en duel, et qui n'est même pas blessé :



1. Ainsi, *Amor tiranno* de 1672, qui est un épisode l'histoire des Goths, et se passe à Upsal.

2. Elle imposa son goût pour le chant à vocalises, avec de longs trilles. Elle prit part à la composition de certains opéras; et le duc y joua parfois.

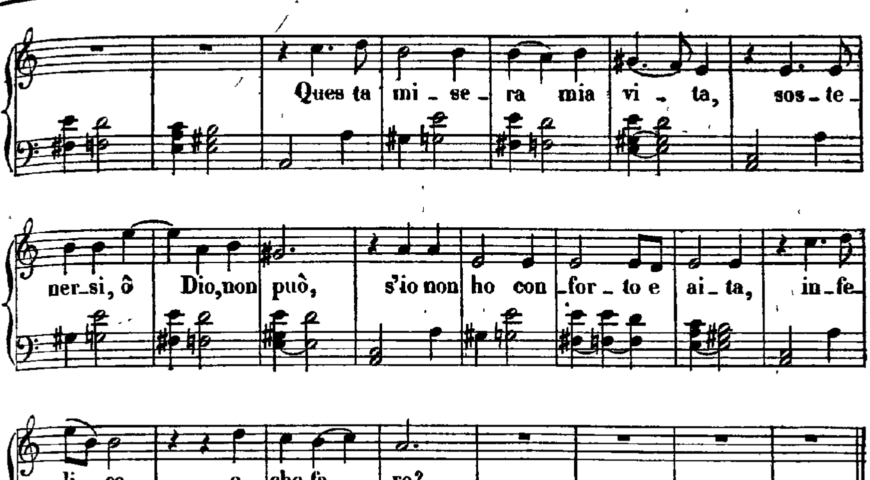
3. Voir le chapitre sur l'Opéra en Italie, au XVII[e] siècle.

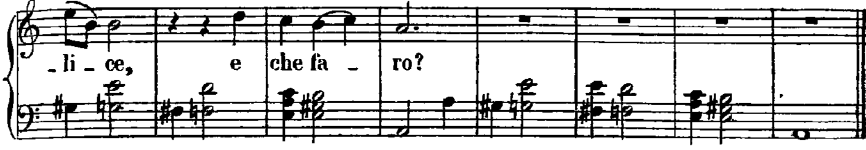
4. A titre de curiosité, signalons de Draghi un opera politique : *La Lanterna di Diogene*, poème du comte Minato, joué à Vienne en 1674. Louis XIV y figurait sous le nom de Dario, Léopold I[er] sous celui d'Alexandre. Charles XI de Suède était Polistrato, le grand Electeur de Brandebourg, Pleusippo; l'Electeur de Bavière, Mileno.

5. Il publia en 1672 une *Histoire de la Rébellion de Hongrie*, et l'Electeur le chargea d'écrire l'histoire des origines de la maison de Saxe.

6. Des exemplaires de cette œuvre, richement éditée, se trouvent dans les grandes bibliothèques d'Europe, notamment à la Bibl. Nationale de Paris.

Il Paride, opera musicale, dedicata alle Serenissime Altezze di Christiano Ernesto margravio di Brandenburgo et Erdmude Sofia, principessa di Sassonia, nella celebratione delle loro nozze, — di Gio. Andrea Bontempi, Perugino. — Dresde, Melchior Bergen, 1662.





De ces trois foyers d'italianisme : Munich, Dresde et Vienne, l'opéra italien rayonnait partout en Allemagne. Les musiciens allemands, qui voyaient toutes les faveurs aller aux étrangers, songeaient moins à s'en indigner qu'à singer les Italiens. A quel point le pays était infecté par l'italianisme, nous le voyons par un curieux roman musical d'un des maîtres de la fin du XVIIe siècle : *Der Musicalische Quack-Salber* (*Le Charlatan musical*), du grand Johann Kuhnau, prédécesseur de J.-S. Bach à la Thomasschule de Leipzig[1]. Ce n'étaient pas seulement les princes qui se faisaient les patrons de l'opéra sensuel et corrupteur[2]; ce n'était pas seulement la bourgeoisie qui se laissait prendre, par candeur et par badauderie, à l'attraction de l'Italie ou de la France. Le virtuose italien exerçait le même attrait sur toutes les classes de la société. Quand le heros du roman de Kuhnau s'arrête dans une auberge de campagne, il est sûr d'y trouver la même faveur que chez les riches marchands des villes. Le goût public était malade[3].

Aussi, faut-il suivre avec sympathie les efforts faits par une élite pour défendre l'art national, le théâtre allemand, l'opéra en langue allemande. — Le foyer de la résistance fut Hambourg.

*
* *

Hambourg avait une situation exceptionnelle en Allemagne. Elle était restée à l'abri des ravages de la guerre de Trente ans. Aussi, beaucoup de gens riches s'y étaient retirés. Le nombre des habitants, la fortune publique, le commerce avaient considérablement augmenté, surtout depuis la décadence du port d'Anvers. Il y avait là une nombreuse colonie étrangère, et une bourgeoisie opulente et instruite, qui se piquait de ne le céder en rien à la puissante république de Venise, et qui voulut, comme elle, avoir son théâtre d'opéra. En 1677, une société se forma pour faire bâtir une salle de spectacle au Gosemarkt; le duc de Holstein en faisait partie, et le directeur de l'entreprise fut Gerhard Schott, qui devint plus tard bourgmestre de Hambourg. Schott fut le directeur du théâtre qui s'ouvrit, le 2 janvier 1678; il s'y consacra entièrement, et il en resta l'âme jusqu'à sa mort, en 1702. La tâche était malaisée. L'opéra se heurtait au piétisme allemand, et déchaîna presque aussitôt une lutte théologique acharnée[4]. Cet esprit puritain fut si fort qu'il gagna plus tard jusqu'aux maîtres qui furent la gloire de l'opéra de Hambourg : Haendel, qui laissa le théâtre pour l'oratorio, et Mattheson, qui, après avoir combattu avec acharnement pour l'opéra, applaudit à sa chute, en 1750. Il fallut l'énergie de Schott pour surmonter toutes les difficultés.

Les tendances religieuses s'affirmèrent, dès le spectacle d'ouverture du théâtre de Hambourg : *Adam und Eva, oder der geschaffene, gefallene, und aufgerichtete Mensch* (*Création, Chute et Rédemption de l'Homme*). Vinrent ensuite un grand nombre d'opéras

1. Kuhnau vécut de 1660 à 1722. Il fut organiste à la Thomaskirche et cantor à la Thomasschule de Leipzig.

Voir sur son roman un article de Romain Rolland, dans la *Revue de Paris* du 1er juillet 1900 (*Le Roman comique d'un musicien allemand*).

2. Kuhnau écrit : « La musique détourne des études sérieuses et prive le pays de beaucoup de têtes qui pourraient travailler pour lui. Les hommes d'État, qui favorisent la musique, le font par raison d'État, pour distraire le peuple et pour l'empêcher de regarder dans leur jeu de cartes. »

3. Voir dans le livre de M. Lévy-Bruhl : *L'Allemagne depuis Leibniz*, 1890, la dénationalisation de l'Allemagne, à la fin du XVIIe siècle. La langue allemande était méprisée par les hautes classes et par les intellectuels. A l'attrait de l'Italie s'ajoutait celui de Paris, qui devint irrésistible vers 1700. Il est assez curieux que les chansons françaises se soient repandues en Allemagne, au point de tuer les chansons allemandes. Cette mode française persista pendant tout le XVIIIe siecle; on continua d'écrire, jusque vers 1780, des chansons sur des paroles françaises et dans le style français.

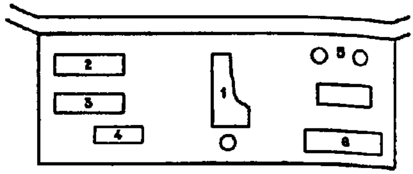
4. Le pasteur Anton Reiser écrivit, en 1682, une *Theatromachia, oder die Werke der Finsterniss*, où il montrait que l'opéra était une œuvre de Satan. Le théologien Rauch répliqua avec sa *Theatrophania* (1682), et le pasteur Elmenhorst avec sa *Dramatologia antiqua-hodierna* (1688). En 1684, les piétistes réussirent à faire fermer l'opéra. En 1685, les partisans de l'opéra le firent rouvrir.

religieux [1]. On donnait cependant, aussi, des opéras dont les poèmes étaient empruntés à l'Italie. Les uns, comme les autres, montraient un goût immodéré pour les allégories moralisantes [2].

Les chanteurs furent médiocres, jusqu'à la direction de Cousser, en 1693. Le plus souvent, les rôles étaient tenus par des étudiants et des artisans; les personnages de femmes furent joués pendant longtemps par des hommes. — En revanche, les instrumentistes étaient bons. Hambourg avait un excellent *Collegium Musicum* [3]. L'orchestre était d'ailleurs assez réduit. La basse continue était jouée par le clavecin, la bandore [4] et les basses de violes ou de violons (la *viola di gamba*, le théorbe, bientôt le violoncelle et la contrebasse), renforcés d'ordinaire par le basson. Les violons, auxquels se joignirent plus tard les flûtes et les hautbois, exécutaient les ritournelles. Les trompettes et timbales ne servaient guère que pour des fanfares, ou « réjouissances », exécutées de mémoire, quand un haut personnage faisait son entrée dans le théâtre. Voici quelle était, d'après un dessin retrouvé par M. Zelle, la disposition de l'orchestre de Hambourg (Voir ci-contre) :

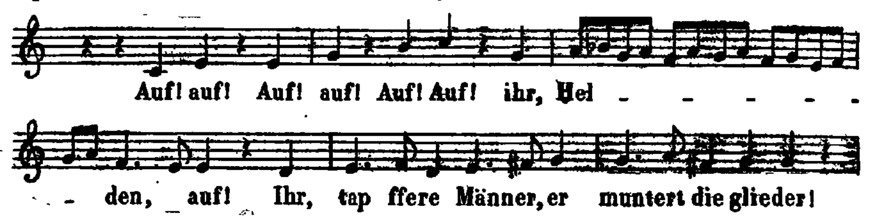
Les machines avaient une grande importance dans l'opéra de Hambourg. Il semble qu'il y ait eu comme deux théâtres sur le théâtre : le *Schauplatz* et la *Machine*. Les deux parties de la scène pouvaient être sans doute séparées par un rideau, de façon qu'on jouât par devant, tandis que par derrière on changeait la décoration.

De 1678 à 1686, on représenta à Hambourg 28 opéras nouveaux [5]. Sur ce nombre, 15 étaient de



1. Clavecin avec le *capellmeister*.
2. Premier violon.
3. Deuxième violon.
4. Violoncelle et basse.
5. Trompettes et timbales.
6. Instruments complétant la basse, — et, plus tard, hautbois et bassons.

Johann-Wolffgang Franck [6]. Ce maître, assez peu connu, était de Hambourg, et alla, dit-on, vers 1687, en Espagne; il y fut en faveur auprès de Charles II, et mourut, assassiné. Il composa de la musique religieuse : Passions, Cantates, *Te Deum*, de très beaux chants spirituels, écrits en général sur des paroles d'Elmenhorst; mais il dut surtout sa réputation à ses opéras [7]. Les poèmes en sont médiocres; mais la musique a de la grandeur; le style en est large, la déclamation puissante. Il y passe par moments un souffle d'épopée et d'élégie grandiose, qui fait penser à Haendel, soit par ses vocalises exultantes, comme des fanfares [8] :



soit par sa majesté royale et religieuse, comme dans l'air admirable de *Cara Mustapha* : « *Das Gluck im Kriegen* » :



Certains airs, comme celui d'*Æneas* : *Der Liebe kan man leicht entrennen*, dénotent nettement une influence italienne. C'est à peu de choses près le style de Scarlatti.

1. Elmenhorst, qui fut un des premiers librettistes de l'opéra de Hambourg, voulait faire de l'opéra religieux une œuvre d'art classique, s'inspirant des modeles grecs. Mais l'esprit moralisant de l'Allemagne, et le goût de la farce populaire, si marqué à Hambourg, étaient contraires à ces projets néo-helléniques.

2. Dans l'*Esther* de 1680, on voyait la Beauté, la Vertu, la Courtoisie, l'Inquiétude, l'Humilité, l'Orgueil, le Hasard, etc. C'étaient de vraies Moralités du moyen âge. Rien de dramatique. Elmenhorst définissait l'opera : « un *Singspiel*, joué sur la scène, avec un noble apparat, pour la récreation decente de l'esprit, l'exercice de la poésie et le progrès de la musique ».

3. Les *Collegia Musica*, ou *Convivia Musicalia*, qui atteignirent leur apogée vers 1700, en Allemagne et en Suisse, furent le berceau de la vieille musique de chambre. C'étaient des réunions de bourgeois de la ville, qui aimaient la musique; ils venaient, chacun avec son instrument, soit dans une salle spéciale, soit chez l'un d'entre eux, pour exécuter des morceaux d'ensemble, sérieux ou bouffes.

4. La *Bandor* ou *Pandora* était une sorte de luth ou de grande cithare, à huit cordes métalliques, touchées avec un tuyau de plume.

5. Les partitions de Hambourg, dispersées après la ruine du théâtre, vers 1750, ont été en grande partie réunies à la kgl Bibl de Berlin, ainsi qu'à la Stadtbibl. de Hambourg, à Wolfenbüttel, à Vienne et à Bruxelles. Malheureusement celles des quinze premières années manquent, pour la plupart. Mais, depuis 1694, on possède au moins une partition par année.

6. Les autres musiciens étaient Theile, Strungk et Förtsch (voir sur eux les études de M. Zelle). Les librettistes étaient Elmenhorst, Lucas van Bostel de Hambourg, Postel de Fribourg, et Bressand poète de cour de Brunswick.

7. *Michal und David* (1679); *Die Macchabaeische Mutter mit ihren sieben Söhnen* (1679); *Andromeda und Perseus* (1679, d'après Corneille); *Don Pedro oder die abgestraffte Eyffersucht* (1679, d'après Molière); *Alceste* (1680, d'après Quinault); *Jodelet oder sein selbst Gefangener* (1680, d'après Scarron et Th. Corneille); *Æneas Ankunfft in Italien* (1680); *Semele* (1681); *Hannibal* (1681); *Diocletianus* (1682); *Attila* (1682); *Vespasian* (1683); *Cara Mustapha, turckischer Gros-Vezier* (1686; inspiré du récent siège de Vienne, et s'autorisant de l'exemple de Racine dans *Bajazet*).

Un choix des mélodies religieuses de Franck a été publié chez Breitkopf.

8. Premier air d'*Æneas* (1680).

Mais le musicien en qui s'est personnifié le théâtre de Hambourg, et qui lui assura la gloire, fut Reinhard Keiser. Il fut, avec Haendel, le plus grand maître de l'opéra allemand avant Gluck, et Haendel lui a dû une bonne part de sa personnalité [1].

Il naquit en 1674, à Teuchern, entre Weissenfels et Leipzig. Il était fils d'un organiste compositeur de talent. Il étudia à la Thomasschule de Leipzig, sous la direction de Johann Schelle. En 1692, il alla à la cour de Brunswick-Wolfenbüttel, qui possédait le plus beau théâtre d'opéra de l'Allemagne du nord et le plus illustre *Kapellmeister* : Jean-Sigismond Cousser. Cet homme, qui avait voyagé dans toute l'Europe, avait acquis la connaissance des divers styles musicaux. Surtout il était familier avec l'art français, qu'il avait étudié six ans, à Paris, sous la direction de Lully [2]. Il initia Keiser à ce style. En 1692 ou 1693, Keiser donna à Wolfenbüttel son premier opéra, *Basilius*, qui eut un très grand succès. Il ne tarda pas à quitter la cour de Brunswick, avec Cousser, qui s'établit à Hambourg et prit la direction de l'opéra. Cousser transforma l'orchestre et le chant [3]. Il enseigna sans doute à l'orchestre de Hambourg les traditions de l'orchestre lullyste. Pour le chant, il ne semble pas qu'il ait procédé de même : le chant français avait à l'étranger la réputation, qu'il garda pendant tout le XVIIIe siècle, d'être emphatique et criard; on lui préférait le chant italien. Cousser subissait d'ailleurs l'influence de Steffani, dont les opéras étaient alors joués à Hanovre avec un grand retentissement.

Agostino Steffani, de Castelfranco près de Venise, était venu tout jeune en Allemagne, où il avait étudié la musique avec Kerll et Bernabei; et bien qu'il fût devenu abbé, évêque, protonotaire apostolique, conseiller intime du prince électeur de Brunswick-Hanovre, et diplomate distingué, il n'en écrivait pas moins des opéras, les dirigeait, et au besoin les chantait [4]. Ces opéras de Hanovre étaient des œuvres d'une science et d'une beauté parfaites, mais peu dramatiques; ils étaient plutôt faits pour le concert que pour la scène. Ils pouvaient donc servir de complément aux opéras de Lully, conçus avant tout pour le théâtre. L'un et l'autre, Lully et Steffani, créèrent des types musico-dramatiques, des formes d'airs d'opéras; et la musique de la première moitié du XVIIIe siècle se partagea entre les deux modèles [5]. Keiser ne devait point perdre le bénéfice de cette double influence; il sut aussi profiter de l'expérience de Cousser, qui formait pour lui un orchestre excellent et une école admirable de chanteurs. Malheureusement, Keiser et Cousser se brouillèrent bientôt. Cousser fut repris par son humeur inquiète. Il quitta Hambourg en 1695 ou 1696. Il devait faire encore deux voyages en Italie, puis s'installer à Londres, et finalement, en 1710, à Dublin, où il devint maître de chapelle à Trinity College, et mourut en 1726.

Keiser, resté seul, se lia avec le poète Postel; ils donnèrent ensemble à Hambourg, en 1697, *Der geliebte Adonis* (*Adonis aimé*). Cet opéra, le premier de Keiser dont la musique ait été conservée, montre les influences juxtaposées de Lully et de Steffani. Suivirent un grand nombre d'autres œuvres, parmi lesquelles le *Janus* de 1698, puissamment dramatique, composé pour les fêtes de la paix de Ryswick, et la *Pomona* de 1702, dont la verve comique est digne des meilleurs maîtres napolitains [6]. Ce fut le temps le plus heureux de la vie de Keiser. Devenu *Capellmeister* de l'Opéra, il était le maître incontesté du théâtre musical en Allemagne. L'opéra de Hambourg était en pleine gloire; on venait de toute l'Allemagne pour y assister; et les ambassadeurs étrangers, résidant à Hambourg, donnaient des concerts d'un luxe royal. Keiser menait le train de vie d'un grand seigneur prodigue et dissipé. En 1702, il eut la malencontreuse idée de prendre la direction du théâtre, après la mort de Schott. En quatre ans, il gaspilla l'argent et mena l'Opéra à la ruine. A la vérité, sa production musicale n'en souffrit pas; il écrivit alors quelques-uns de ses plus beaux opéras, surtout quand les premiers succès de Haendel vinrent réveiller son amour-propre, en même temps que ses forces étaient surexcitées par la faillite imminente du théâtre [7].

Le *Claudius* de 1703, dont Haendel reprit, dans son ouverture de *Samson*, le motif d'un air en menuet [8] :



est le premier exemple d'un opéra allemand, où les textes italiens se mêlent aux textes allemands [9].

---

1 Des cent vingt opéras de Keiser, aucun ne fut intégralement publié, de son vivant. La K. Bibl. de Berlin possède vingt-deux partitions manuscrites. Il y en a trois ou quatre à Hambourg et à Schwerin. Le Conservatoire de Paris a des copies de *Crœsus* (1711), l'*Inganno* (1714) et *Jodelet* (1726). M. Zelle a publié le *Jodelet* (Publikat. ält. prakt. u. theor. Musikwerke, 1891), et M. Max Seiffert l'*Octavia* (Supplemente, enthaltend Quellen zu Händels Werken, t. VI, 1902). Divers fragments des opéras de Keiser ont été donnés par Lindner (*Die erste stehende deutsche Oper*), Winterfeld, Reichardt et Reissmann.

2. Cousser était né à Presbourg, vers 1657. Il se trouva à Paris, sans doute, en même temps que G. Muffat. A son retour, en 1682, il publia à Stuttgart une *Composition de musique suivant la méthode française*, dont M. Michel Brenet a signalé un exemplaire à la Bibliothèque Nationale de Paris. Il s'y était attaché, disait-il, « à imiter le fameux Baptiste (Lully), à suivre sa méthode et à entrer dans ses manières délicates ». — Il fit jouer à Wolfenbüttel, en 1692-1693, plusieurs opéras, *Ariadne*, *Jason*, *Narcissus*, et *Porus*, en général sur des poèmes de Bressand. — Bressand, *Hofsecretär* et *Hofpoet* de Brunswick, connaissait aussi l'art français. Il y avait à Wolfenbüttel un théâtre français.

3. Mattheson dit, dans son *Vollkommener Kapellmeister*, que Cousser fut le plus grand directeur d'orchestre qu'il eût jamais vu.

4. Steffani composa aussi un grand nombre de musique religieuse et de musique de chambre. Avant de venir à Hanovre, il avait fait jouer des opéras à Munich. Les dix opéras de Hanovre, qui ont fait sa gloire, sont : *Henrico Leone* (1689), *Alcides* (1689), *La lotta d'Hercule con Acheloo* (1689), *La superbia d'Alessandro* (1690), *Orlando generoso* (1691), *Atalanta, o i rivali concordi* (1692), *Alcibiade o la libertà contenta* (1693), *Trionfo di fato, o Didone* (1695). *Briseide* (1696), *Tassilone* (1696). Les partitions sont, partiellement, ou totalement conservées dans les bibliothèques de Berlin, de Munich et de Dresde. Ce grand musicien, dont l'influence s'exerça sur Cousser, Keiser, Telemann et Haendel, n'a pas encore dans l'histoire de la musique la place qui lui est due. — Steffani resta *capellmeister* en titre à Hanovre jusqu'en 1710. A cette date, Haendel vint à Hanovre, et Steffani lui céda la direction. Steffani mourut en 1728 à Francfort-sur-le-Mein. — Voir sur Steffani et sur ses rapports avec Haendel, l'ouvrage de Romain Rolland : *Haendel*, 1910. Les *Denkmäler deutscher Tonkunst* rééditent, en ce moment un choix de ses œuvres.

5. Lully et Steffani créèrent tout particulièrement deux types de duos, que l'on nomma : duo français et duo italien, et qui furent les modèles de deux écoles opposées.

6. L'air de Vulcain, publié par Lindner, est un type excellent des airs comiques de Keiser.

7. *Octavia* (1705); *Lucretia* (1705); *Die gekrönte Treue* (ou *la Fedelta coronata* (1706); *Kaiser Justinus* (1706); *Masagniello furioso* (1705-6); *Die lustige Rache des Sueno* (1706); *Almira* (1706); — la plupart, sur des poèmes de Barthold Feind.

Le *Masaniello* traite le sujet de *la Muette de Portici*. La partition autographe est à Berlin. — Keiser publia des extraits d'*Almira* et d'*Octavia*, dans ses *Componimenti musicali* de 1706, Hambourg.

8. Hændel venait d'arriver, en 1703, à Hambourg, où il entra à l'orchestre de l'Opéra, comme second violon. Il avait dix-huit ans.

9. Le fondateur de l'opéra de Hambourg, Schott, avait toujours tenu à ce qu'on ne jouât sur son théâtre que des opéras en langue allemande, — afin de conserver à son entreprise un caractère national.

Triste modèle, qui rouvrit la porte à l'italianisme, en attendant que Keiser introduisît dans ses opéras, après les paroles italiennes, des airs en style italien[1]. Keiser devait expier, le premier, cette trahison de l'art national. Le jour allait venir où lui-même ne serait plus employé que pour écrire des récitatifs de remplissage dans des opéras étrangers.

L'*Octavia* de 1705 et l'*Almira* de 1706, écrits pour rivaliser avec l'*Almira* et le *Nerone* de Haendel (1705)[2], comptent parmi les chefs-d'œuvre de Keiser; et personne ne l'a mieux reconnu que Haendel, qui, plus tard, en a repris presque textuellement certains airs[3]. Le livret de l'*Octavia* est un type très curieux des poèmes d'opéra allemands. C'est une pièce mal composée, qui paraît barbare et enfantine auprès de l'harmonieux *Atys*, ou de la noble et intelligente *Armide* de Quinault; mais elle est libre, naturelle, elle vit; nul faux idéalisme : c'est l'esthétique shakespearienne, moins le génie de Shakespeare; on apprécie ce mouvement et cette bonhomie, quand on sort des tragédies françaises, où tout semble soumis à l'étiquette des cours. La musique frappe d'abord par la variété instrumentale[4]. Keiser, qui, dans la préface de ses extraits d'*Octavia*, en 1706, se vante « de peindre la colère, la compassion, l'amour, la générosité, la justice, l'innocence, etc., dans leur nudité naturelle, et de contraindre les cœurs à telle ou telle passion, suivant sa volonté », considérait l'instrumentation comme un moyen expressif de premier ordre. En cela, il se distinguait des Lullystes français, toujours disposés à sacrifier l'orchestre à la voix. Mattheson, intime avec Keiser, dit en s'appuyant sur des exemples tirés des œuvres de son ami : « On peut très bien représenter avec de simples instruments la grandeur d'âme, l'amour, la jalousie. L'artiste doit savoir exprimer toutes les inclinations du cœur par de simples accords et par leur enchaînement sans paroles, comme si c'était un véritable discours parlé[5]. »

Cette importance accordée à l'orchestre n'entraîne pas Keiser à négliger son récitatif, qui est souvent admirable. Il le travaillait avec grand soin, et disait que « la recherche de l'expression juste dans un récitatif donne souvent autant de mal à un compositeur intelligent que l'invention d'un air ». Mattheson voyait dans Keiser le maître du récitatif allemand, et traçait d'après lui les règles du genre, dans le *Kern melodischer Wissenschaft*[6]. M. Kleefeld dit que Keiser a créé un style intermédiaire entre le récitatif trop chanté des Français et le récitatif trop parlé des Italiens. En réalité, Keiser a créé les premiers grands modèles du *recitativo arioso* de J. S. Bach[7]. En voici un très bel exemple, extrait de la scène du second acte d'*Octavia*, où Octavie va se tuer, sur l'ordre de Néron.



1. Dès l'*Almira* de 1706.

2. Haendel avait fait jouer son *Almira*, au commencement de 1705, et son *Nerone*, en février 1705, avec un succès considérable. Keiser, jaloux, reprit les deux poèmes et les remit en musique.

3. L'*Octavia* de Keiser (rééditée par M. Seiffert dans les *Suppléments à la grande édition de Haendel*, 1902, Leipzig) fut une des partitions manuscrites que Haendel emporta en Italie, à la fin de 1706. Il s'en inspira dans plusieurs de ses œuvres italiennes : *Silla*, *Amadigi*, *Agrippina*, *Rodrigo*, *Aci e Galatea*, *Il Trionfo del Tempo*, *La Resurrezione*, les *Cantates Italiennes*.

4. Les airs sont accompagnés, tantôt par les violons et les hautbois, tantôt par les *violette* ou les violons et *flauti dolci*, ou 2 bassons et basse, ou même 5 bassons (un air de jalousie). Les cors de chasse alternent, dans les airs et les chœurs triomphaux, avec les cordes et les bois. L'ouverture, en 3 parties, à la française (avec des indications en français : *Vistement*, *Lentement*), a pour orchestre 2 violons, 2 hautbois, violons et basses; les hautbois, par moments, forment un petit concert isolé, auquel répond et s'oppose le *tutti*.

5. *Die neueste Untersuchung der Singspiele*, 1744, Hambourg. — *Kern melodischer Wissenschaft*. 1737, Hambourg.

6. Parmi les dix règles qu'il édicte, les plus importantes sont : que le récitatif soit toujours naturel, au point de sembler presque parlé, — que l'émotion soit exprimée sans aucune altération, — que l'accent des paroles soit scrupuleusement noté; — et cependant, il faut toujours que le récitatif garde un caractère mélodieux.

Barthold Feind, en 1708, admire la souplesse avec laquelle le récitatif de Keiser suit toutes les inflexions du discours, traduisant jusqu'aux nuances les plus fines de la ponctuation.

7. Les premières grandes cantates de J. S. Bach suivent de très près ces opéras de Keiser. *Aus der Tiefe* fut sans doute composé entre 1707 et 1712; *Gottes Zeit*, aux alentours de 1712.


det nicht mehr euer Strahl. Ihr habt mich zwar ge_ehret, doch auch be_
schweret, fahrt wohl, fahrt wohl, da mich ein Schicksal trifft! Arm -
- se_ligste, arm _ se_ligs te Oc _ ta _ vi_a! ergreif' nur Dolch und
Gift, das dein vermeint be_leidigter Gemahl für so viel Lieb und Treu' du lässt zu
Lohne. Weg, Scepter, weg! weg! Dor - - -

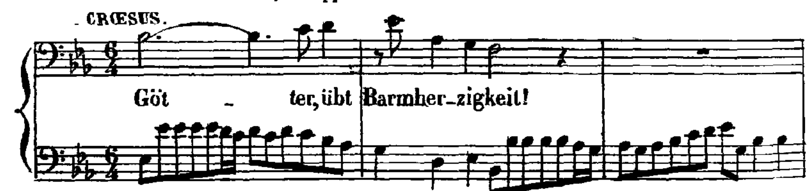


De telles scènes prêtaient au jeu des acteurs et à l'expression dramatique. Aussi Keiser y attachait-il une grande importance[1].

En même temps, il était un mélodiste-né; et ses airs sont d'une beauté et d'une variété admirables. Ce Mozart du commencement du XVIII[e] siècle était, par excellence, le musicien de l'amour. « En la peinture de cette passion, je doute, dit Mattheson, que jamais personne l'ait surpassé, ou le surpasse jamais. »

Tous ces dons trouvent leur emploi dans la scène étonnante de l'acte III, où Néron, fugitif et déguisé, se lamente dans la campagne déserte. Peu de scènes lyriques de la première moitié du XVIII[e] siècle ont une telle profondeur d'accent : c'est la grâce plastique et la gravité religieuse des plus nobles œuvres de Haendel[2].

Tant de force se dépensait en vain. Keiser, acculé à la ruine, cherchait inutilement un mécène, qui lui assurât la tranquillité du travail[3]. Le théâtre de Hambourg fit faillite, et Keiser, traqué par ses créanciers, disparut pendant deux ans, de la fin de 1706 au commencement de 1709. Mais il était d'une élasticité extraordinaire; les malheurs glissaient sur lui, sans l'atteindre. En 1709, il rentra tranquillement à Hambourg, avec 3 opéras nouveaux; puis de 1710 à 1717, il fit jouer 21 opéras. De plus, il écrivait des cantates[4] et des Passions, qui inaugurèrent le genre des Passions dramatiques, immortalisé par J. S. Bach[5]. Il débordait d'invention. Cette période, de 1709 à 1717, est celle du plein épanouissement de son génie; il nous reste de ces années une dizaine de partitions manuscrites. Lindner a réédité, en appendice à son étude sur l'opéra de Hambourg, un air de l'*Orpheus* de 1709, avec violons, hautbois, et deux bassons, qui est de la plus grande beauté. M. Fuller Maitland a publié, dans le quatrième volume de l'*Oxford History of Music*, deux remarquables airs de *l'Inganno fedele* de 1714 : l'un, une *aria con affetto*, pour basse, est un chant d'adieu, d'une émotion concentrée; l'autre — un duo — est le premier type, semble-t-il, d'une des formes musicales les plus caractéristiques de J. S. Bach : ses dialogues amoureux entre le Christ et l'âme humaine. — Le *Crœsus* de 1711, dont nous possédons une copie au Conservatoire de Paris, est une des plus belles œuvres de l'opéra allemand, au XVIII[e] siècle. Il débute par une ouverture en trois parties, dont le premier mouvement (un 3/8 éclatant, ivre de vie triomphante, écrit pour 3 *clarini* en ré, 2 *timpani*, *zuffolo*, violons, violes et basses), rappelle, par endroits, l'*Acis* de Lully, et, d'une façon plus curieuse encore, des sonates de Domenico Scarlatti[6]. Le chœur qui fait suite à l'ouverture est, comme elle, d'une ardeur magnifique : les voix et les violons exécutent des dessins triomphaux, que rehaussent les sonneries éclatantes des trompettes, tandis que les basses marchent à larges enjambées héroïques. C'est le style de Haendel. On le retrouve encore dans l'air d'Elmira : *Hoffe noch, gekränztes Herz*, que précède un délicieux petit prélude instrumental pour hautbois solo, violons, violoncelles et basson, — et surtout dans l'air de Crésus au troisième acte : *Götter übt Barmherzigkeit*, un des plus majestueux que Keiser ait écrits.



1. Préface des *Divertimenti Serenissimi* de 1713.

2. Voir aussi l'air délicieux d'Octavia : « *Wallet nicht zu laut* », presque entièrement repris par Haendel dans *Acis et Galatée*.

La réédition d'*Octavia* se trouvant dans les grandes bibliothèques, je me dispense d'en faire des extraits ici.

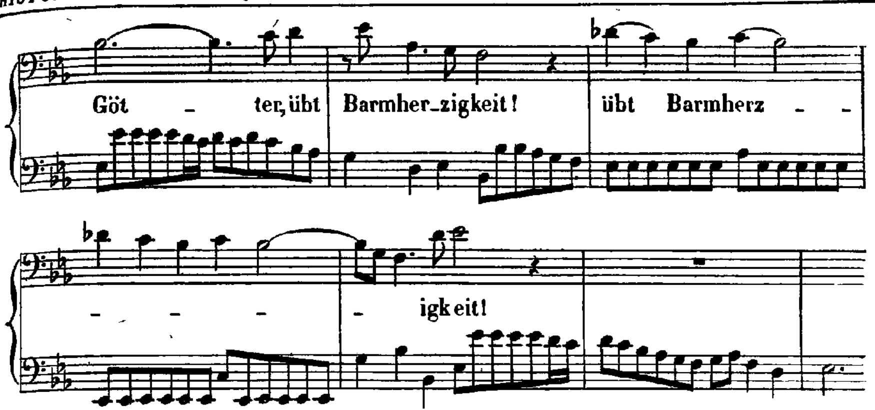
3. Keiser fait appel à cette générosité « qui soutenait le génie de Lully », dans sa préface au livret de *la Fedeltà coronata* de 1706.

4. En 1714, une *Musikalische Landluft* (4 cantates « morales »); en 1713, les *Divertimenti serenissimi*, collection de cantates, *duetti* et *arie*.

5. Dès 1704, Keiser avait composé une Passion : *Der blutige und sterbende Jesus*, dont le style théâtral fit scandale. En 1712, il donna une seconde Passion : *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, sur un poème de Brockes, que devaient reprendre, en 1716 Haendel et Telemann, en 1718 Mattheson, et en 1722-3 J. S. Bach, dans sa *Passion selon St Jean*. Keiser publia des extraits de sa Passion dans les *Auserlesene Soliloquia* de 1714. — Enfin, il renouvela l'expérience avec une troisième Passion sur un poème de Kœnig : *Der verurtheilte und gekreuzigte Jesus*, qu'il publia en 1715, sous le titre : *Seelige Erlösungs-Gedanken*.

J. S. Bach connaissait bien les Passions de Keiser. Il en copia une tout entière.

6. Peut-être Haendel, ami de Domenico Scarlatti, en avait-il fait connaître le style en Allemagne. En tout cas, il y avait des relations étroites entre Hambourg et l'Italie; et Keiser, comme on le verra plus loin, était à l'affût de toutes les modes nouvelles italiennes.



D'autres airs, d'un style plus avancé, semblent de Gluck. Ainsi, l'air d'Elmira amoureuse : *Sobald dich nur mein Auge sah*; la voix y fait un duo avec la flûte seule, à laquelle viennent se joindre, dans les pauses du chant, les autres instruments. Cette jolie page a l'harmonieuse ordonnance de certains airs d'*Echo et Narcisse,* ou de la *Danza Pastorella* de Gluck.

ELMIRA.

Sobald dich nur mein Au_ge sah verstand ich Lie_bes_

Flûte solo.

Pein verstand ich Lie_bes Pein.

Tutti. Flûte solo. Tutti

und du des gleichen, sag mir? ach sag mir, liebst

Flûte solo Tutti. Fl. solo.. Tutti. Fl. solo.



Mais le plus remarquable peut-être est l'amour de la nature et le sentiment populaire, qui s'expriment dans l'acte II du *Crœsus*. Ici, nous avons l'illusion d'être brusquement transportés, près d'un siècle plus tard, au temps de Beethoven et de la *Symphonie Pastorale*. C'est une scène champêtre. Des paysans, des paysannes, chantent et dansent au son de la musette et du chalumeau. Nous donnons quelques phrases du ravissant prélude pour *zuffolo* (fifre), 2 violons, viole et basses.

A

Zuffolo.
Violons 1 & 2.
Viole & Basses
Violons 1 & 2.
Zuffolo.
Viol. 1 & 2
Viol 1 & 2.
Zuffolo.
Viol 1 & 2.
tr
Viol. 1 & 2.



Après cette introduction, les bassons et les violoncelles tiennent bourdonnement une pédale. Les hautbois et les violons battent sur cette tenue leurs rythmes dansants et joyeux, dont le motif répété rappelle celui du premier morceau de la *Pastorale* de Beethoven. Puis un paysan et une paysanne, reprenant ce motif, mêlent leurs voix à cette petite symphonie.

Violini unisoni.

Violone.

8ve 1 & 2.

Violone grosso.

Oboe 1.

Oboe 2.

UN PAYSAN

UNE PAYSANNE

Kleine Violein, die ihr springet

Enfin Keiser fait usage de vraies chansons populaires, comme le charmant air : *Mein Kätgen ist ein Mädgen*, chanté d'abord par une voix seule, puis à deux, avec ritournelle de deux hautbois.



L'année 1717 marqua la fin de la glorieuse carrière de Keiser à Hambourg. Alors, commença pour lui une période à demi errante, dont l'histoire reste à écrire avec précision. En 1717, il alla à Copenhague. De 1719 à 1721, il habita à Stuttgart, où il chercha vainement à devenir *Capellmeister* du duc de Wurtemberg, qui lui préféra des Italiens. En 1722, après un court passage à Hambourg, il s'installa à Copenhague, comme *Capellmeister* royal de Danemark[1]. Il y fit jouer en 1723 son *Ulysses*, dont la partition manuscrite est à Berlin. En 1724, il revint à Hambourg, où l'on donna son oratorio *Der siegende David* (David victorieux), écrit sans doute à Stuttgart.

Le goût avait changé. L'opéra ennuyait. On cherchait à réveiller l'attention du public, en important les nouveaux *Intermezzi* comiques d'Italie. Les premières tentatives de ce genre eurent lieu en 1724 et 1725. Keiser se tourna vers la comédie musicale, peut-être sous l'influence de Telemann[2], qui depuis 1722 dirigeait l'opéra de Hambourg. Telemann avait un penchant marqué pour le comique facile, dont il ne propagea que trop facilement le goût en Alle-

1. Ses nombreuses œuvres musicales, écrites en Danemark, ont disparu, pour la plupart, dans l'incendie du château de Copenhague, en 1794.

2. Georg Philipp Telemann, né en 1681 à Magdebourg, mort en 1767 à Hambourg, fut un des musiciens les plus glorieux du XVIIIe siècle. Lors de la mort de Kuhnau, en 1722, il eût été nommé *Cantor* à la Thomasschule de Leipzig, de préférence à J. S. Bach, s'il n'avait trouvé avantage à rester à Hambourg, où il exerça une sorte de royauté musicale. Il écrivit un nombre considérable de cantates, Passions, oratorios, compositions religieuses de toute sorte, d'ouvertures, symphonies, quatuors, trios, sonates, musique instrumentale de tout genre, et une quarantaine d'opéras. Il était plus marqué de l'influence française que Keiser, dont il fut en beaucoup de choses un reflet affaibli. Il avait le sens du théâtre, et il ne manquait ni d'intelligence, ni d'habileté technique, ni même d'une réelle originalité harmonique ; mais il écrivait trop, et il se contentait trop aisément. Il publia en 1728 à Hambourg le premier journal musical de l'Allemagne, *Der getreue Music-Meister* ; ce journal paraissait en quatre pages, avec des suppléments musicaux. — Voir pour l'œuvre de ce maître, dont l'étude dépasse le cadre de la période que nous avons à traiter ici, le travail de M. Curt Ottzenn : *Telemann als Opernkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper*, 1902, Berlin (avec un album musical). — et l'excellente préface de M. Max Schneider à la réédition de deux œuvres dramatiques de Telemann : *Der Tag des Gerichts* et *Ino* (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1907).

magne[1]. Dès 1710, Keiser avait fait l'essai d'un Singspiel comique, *Le bon vivant*, ou *Die Leipziger Messe*, qui semble avoir été le premier opéra-comique allemand. En 1725, il revint à ce genre avec une farce très curieuse : *Der Hamburger Jahrmarkt oder der glückliche Betrug* (*La foire de Hambourg, ou l'heureuse tromperie*), *ein scherzhafter Singspiel* : peinture d'un réalisme assez scabreux, mais non sans verve, qui représentait des types connus de Hambourg et des scènes de la vie journalière[2]. Le succès fut grand, et, dans la même année, Keiser renouvela l'essai, avec *Die Hamburger Schlacht-Zeit*, où il peignait des scènes de foule et un marché. Mais l'audacieuse liberté de ces œuvres fit scandale; la censure interdit le spectacle, et la police arracha les affiches déjà posées pour la seconde représentation. Keiser renonça à la comédie musicale; mais il n'abandonna point la veine comique, qui est le trait le plus original de ses dernières œuvres de théâtre.

Sa situation devenait de plus en plus difficile. En 1728, il fut nommé *cantor* à la cathédrale de Hambourg : maigre place, faiblement rétribuée, qui l'occupait beaucoup et le détourna du théâtre. Il écrivit des oratorios, que Mattheson admirait, et qui ont été perdus. Le niveau musical tombait à Hambourg, avec une rapidité effrayante. La musique d'église était en pleine décadence; en 1737, elle cessa tout à fait, à la cathédrale. — L'opéra n'allait pas mieux. L'auteur d'*Octavia* et de *Crœsus* n'était plus employé qu'à écrire des récitatifs et des airs comiques pour des opéras de Lully, de Haendel, ou de tel autre maître célèbre en Italie, — comme il fit pour la *Parthenope* de Haendel, en 1733, — et pour la *Circe* de 1734, qui fut son cent seizième et dernier opéra[3]. Dans cette dernière période, qui va de 1724 à 1734, malgré l'âge et malgré les entraves qui étaient mises à son génie, Keiser se montre encore plein de jeunesse et d'invention. Il y avait dans sa nature une gaieté, une indifférence heureuse, que les années et les variations de la fortune ne purent altérer. Si restreinte que fût la part qui lui était accordée dans les œuvres qu'il avait à arranger, il trouva moyen d'être un précurseur pour l'opéra-comique allemand, comme il l'avait été pour l'opéra. Son *Jodelet* de 1726, réédité par M. Zelle, a un intérêt historique. On y trouve, très marqué, le style pergolésien avant la lettre[4]. — D'où vient ce style? Il est possible que Keiser ait connu, comme Telemann, les opéras bouffes de Lionardo Vinci, précurseur de Pergolèse[5]. Mais en somme, dès le *Crœsus* de 1711, on relève chez Keiser, encore qu'assez timides, certains traits « pergolésiens ». Ce style s'annonçait déjà chez Scarlatti, et même chez Stradella. Il était la simplification, l'allégement et l'affinement naturel du style italien de la fin du XVII[e] siècle, sous l'action de l'esprit nouveau, clair, aigu, au souffle court, un peu haché, ironique et paresseux. On le trouve pleinement réalisé, en 1726, dans l'opéra allemand. Tel air de *Jodelet : Artige Kinder! seht mich an!* est du style Pergolèse, un peu plus gras de contours, moins sec, moins distingué, avec un léger parfum de Mozart et même de Rossini, dans la suite du développement[6].



1. Il est remarquable que Telemann fit jouer, en 1725, un *intermezzo* à l'italienne, *Pimpinone oder die ungleiche Heirat*, dont le sujet est exactement le même que celui de *la Serva padrona* de Pergolèse, écrite huit ans plus tard. Et le style musical offre beaucoup d'analogies avec celui de l'œuvre italienne. Peut-être le modèle commun de Telemann et de Pergolèse avait-il été Lionardo Vinci.

2. L'auteur du *libretto* était Praetorius. On trouvera l'analyse de la pièce dans le livre de Lindner. La scène se passait dans une auberge de Hambourg.

3. La plus grande partie de l'œuvre était de Vinci et de Hasse.

4. *Jodelet* est de 1726, et la première œuvre de Pergolèse est de 1731; son premier opéra bouffe : *Lo frate 'nnamorato*, est de 1732.

Le titre exact de l'œuvre de Keiser est : *Der lächerliche Printz Jodelet, in einem scherz-haften Sing-Spiele.*

5. Le premier *opera buffa* de Lionardo Vinci : *Le Zite 'ngalera*, est de 1721.

6. L'ouverture, pour 2 violons, 2 hautbois, violes, basson et basses, dans sa nonchalance négligée, annonce le style bouffe italien de la fin du XVIII[e] s., l'abondance un peu molle de l'époque de Cimarosa. Elle comprend 7 mouvements, qui peuvent se ramener à 4 : *Burla, Sarabande, Trio* et *Allegro*.


JODELET.
Bis.
Ar_ti_ge Kin_der! seht mich an!
lacht lacht mich an! lacht
lacht mich an, ja! ja! Ja! ja! doch
Adagio.
nein! doch nein! Ja! ja! doch nein, doch, nein!


beides beides wird gefähr_lich sein, beides beides wird
ge_fähr_lich sein bei_des wird ge_fähr_lich sein, ge_fähr
lich gefährlich sein

[illegible]

[illegible]

in aller Stille, « en toute paix », auprès de sa fille, chanteuse royale de Danemark. Il avait soixante-six ans.

L'Allemagne avait perdu son plus grand musicien dramatique. Les contemporains en eurent conscience. En 1740, Mattheson, jouant avec le nom de Keiser, l'appelait *der Kaiser des Gesanges*, « l'Empereur du chant ». Telemann le célébra; et Hasse, qui devait hériter de sa renommée, disait encore, vers 1770, à Burney[1] : « Keiser est un des plus grands musiciens que le monde ait jamais possédés »; il le considérait comme le premier de tous, avec Alessandro Scarlatti. Il est permis de croire que Hasse fut l'intermédiaire entre Keiser et le petit Mozart, qu'il protégea, et que par lui Mozart eut connaissance des œuvres de Keiser. En tout cas, les principes artistiques de Keiser lui survécurent, grâce aux écrits de son ami et élève Mattheson, qui imposa à ses compatriotes les œuvres de Keiser comme des modèles de déclamation musicale. — D'autre part, Keiser n'eut pas moins d'influence sur l'histoire du *lied* que sur celle de l'opéra. Ainsi que l'a montré M. Max Friedländer, le génial créateur de tant de mélodies fraîches et spontanées, de vrais *lieder* strophiques, a marqué de son empreinte Haendel et Telemann, Görner de Hambourg, et même Joh. Abr. Peter Schulz, le maître du lied populaire allemand, dans la seconde moitié du siècle. — L'immense effort de Keiser n'a donc pas été perdu. Il est triste seulement de penser que son œuvre et son nom furent presque totalement oubliés pendant un siècle et demi. C'est un devoir pour nous de rendre au fondateur du théâtre musical germanique la place qui lui appartient, auprès de Haendel, de Gluck et de Mozart, plus près encore peut-être de celui-ci que des deux autres.

ROMAIN ROLLAND, 1912.

II

LA MUSIQUE RELIGIEUSE ALLEMANDE

DEPUIS LES « PSAUMES » DE SCHÜTZ (1619), JUSQU'A LA MORT DE BACH (1750)

Par André PIRRO

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

« Parce que je composai ces psaumes *in stylo recitativo,* style jusqu'ici presque inconnu en Allemagne et, à mon avis, le plus convenable pour la musique des psaumes, que l'on récite ainsi sans multiple répétition des paroles, je prie amicalement ceux qui n'ont point connaissance de cette manière de bien vouloir exécuter mon œuvre sans hâte et de garder une allure modérée, afin que les paroles puissent être articulées intelligiblement par les chanteurs et comprises. S'il en est autrement, rien ne sortira de là qu'une fort désagréable harmonie, tel le bourdonnement des mouches en querelle (*Battaglia di Mosche*), ce qui est tout à fait opposé à l'intention de l'auteur. »

Voilà, résumée en ces lignes, la déclaration qui précède le premier recueil de « musique récitative » publié en Allemagne, en 1619, par Heinrich Schütz, le maître de chapelle de l'électeur de Saxe. Le musicien qui mettait ainsi la parole au premier rang avait étudié l'art des réformateurs italiens. Fils de Christophe Schütz, hôtelier de la *Grue d'Or,* à Köstritz, sur l'Elster, il ne semblait point qu'il fût destiné à la musique. Dans sa famille, rien qui l'y déterminât par hérédité : le nom seul de sa mère, Euphrosyne, est comme un présage vague du sort de Heinrich[1]. De ses aïeuls, l'un, Johann Bieger, bourgmestre de Gera, était homme de loi, l'autre, Albrecht Schütz, administrait les finances de Weissenfels, où il possédait l'hôtellerie *Zum Schützen.* Ce dernier mourut en 1591. Son fils Christophe s'établit dans la maison qu'il lui laissait[2]. Et telle fut la cause de la fortune de Heinrich Schütz. Car il advint que, un jour de 1598, le landgrave Moritz de Hesse-Cassel, passant par Weissenfels, prit quartier dans l'hôtellerie des Schütz et que, pour honorer le prince, Heinrich chanta devant lui. La voix claire du jeune garçon charma Moritz. Il demanda à ses parents de l'envoyer à Cassel, pour être choriste en sa chapelle. Sur la promesse que leur fils serait élevé « dans la pratique des arts libéraux et des nobles vertus », ceux-ci acceptèrent l'offre du landgrave. Le 20 août 1599, l'écolier chanteur fut conduit par son père à Cassel. Il était alors âgé de près de quatorze ans, étant né à Köstritz au mois d'octobre 1585, « le jour de Burckhard ». Reçu au *Collegium Mauritianum,* tout nouvellement fondé, il fut formé « avec des comtes, des nobles de haut rang, et d'autres braves esprits, à toutes sortes de langues, d'arts et d'exercices[3] ». A la chapelle, il avait pour maître Georg Otto, qui a laissé des compositions à plusieurs voix, écrites dans le style de l'école vénitienne.

De Cassel, Schütz passa, en 1607, à l'Université de Marbourg, pour y étudier le droit. Après deux ans d'études, il soutint brillamment une discussion publique « sur les legs ». Mais il avait dû continuer à montrer quelque aptitude particulière pour la musique, car, en 1609, Moritz lui offrit un *stipendium* de 200 thalers par an, pour aller prendre à Venise des leçons de Giovanni Gabrieli, auquel le landgrave avait déjà envoyé, en 1605, l'un de ses protégés, Christophe Cornet. C'est ainsi que, « par sort », Schütz fut voué à la musique, sans l'avoir désiré, et contre le gré de ses parents. Il accepta les propositions du prince, plutôt par « curiosité de voir le monde » que par expresse vocation d'artiste. Aussi les premiers temps d'apprentissage lui furent-ils pénibles, et il ressentit avec angoisse les déplaisirs dont sont communément tourmentés ceux qui, déjà presque maîtres en quelque science, deviennent, pour acquérir un nouveau talent, de tardifs écoliers. A force de travail, il sortit de cette crise de regrets et d'incertitude. Dès 1611, il offrait au landgrave un recueil de dix-neuf madrigaux à cinq voix, qu'il publia à Venise. Cette œuvre est toute nourrie de la pensée de ses maîtres et toute revêtue des livrées d'Italie. Dans la dédicace, écrite en italien, sa reconnaissance pour le prince est exprimée en un langage où fleurissent les *concetti,* et les louanges qu'il adresse à son maître Gabrieli ne vont point sans pointes. Mais, après avoir paré son style d'écrivain de leurs oripeaux, il nous montre qu'il a su prendre aussi chez les hommes d'outre-monts ce qu'ils avaient alors de meilleur : l'italianisme qui se manifeste dans les préfaces de Schütz, par des erreurs de goût, n'apporte à ses

1. « Euphrosyne est la joie que nous cause la pure délectation de la voix musicale et harmonieuse, » a dit Pontus de Thiard.

2. Il devint bourgmestre de Weissenfels. Walther, *Musicalisches Lexikon,* 1732.

3. Voyez *Heinrich Schütz,* par A. Pirro (Alcan, 1913).

madrigaux que charme, souplesse et clarté[1]. Ces qualités, jointes à la ferme écriture du contrepoint, ne valurent à l'auteur que des éloges : les Vénitiens le félicitèrent, et ses parents eux-mêmes reconnurent enfin que « Dieu, sans doute, avait désigné leur fils pour l'état de musicien ». La pension du landgrave étant épuisée, ils se décidèrent à l'entretenir quelque temps encore en Italie.

Il ne revint donc en Allemagne qu'après la mort de Gabrieli, de ce maître aux harmonies colorées et aux fortes images expressives[2] (1612). Moritz le nomma organiste de la cour, avec 200 thalers de gages, et ses parents réussirent à lui faire reprendre ses livres de droit. Mais cette situation incertaine dura peu. Au mois de septembre 1614, il fut invité à Dresde aux fêtes du baptême du prince Auguste, deuxième fils de Jean-Georges I[er], électeur de Saxe. Le vieux Rogier Michaël était maître de chapelle en titre, et Michel Praetorius composait, pour la chapelle du prince, des pièces qu'il envoyait de Wolfenbüttel, où il résidait. Schütz fut chargé de faire entendre de la « musique de table ». Au mois d'octobre, il revint à Cassel, fut redemandé par l'électeur dès le mois d'avril suivant (1615), mais n'obtint de congé de Moritz qu'au mois d'août : son maître lui accordait deux années de liberté. Il ne le laissa point en jouir pleinement : à la fin de 1616, il le rappelait déjà de Dresde, alléguant que les jeunes princes avaient besoin de ses leçons. Schütz dut quitter Dresde et ne put abandonner définitivement le service de Moritz de Cassel qu'en 1617, en faisant valoir qu'il était né sujet du prince de Reuss, vassal de l'électeur de Saxe, et n'appartenait point au landgrave. Moritz se rendit à ces raisons et céda, non sans noblesse, n'ayant pour son musicien que de bienveillantes paroles d'adieu : en signe public de distinction, il lui remit son portrait suspendu à une chaîne, afin qu'il pût le porter à son cou, suivant l'usage. A la cour de Dresde, Schütz devenait, pour toujours, lié sans réserve à la musique. Dans son esprit, plus de partage possible. Quand il servait Moritz « le Savant », comme on le surnommait, la vie de l'esprit était sans cesse sur le point de l'emporter. Pour ce prince, qui d'ailleurs savait composer[3], la musique comptait parmi les « disciplines » de l'intelligence, il la pratiquait comme la théologie, le droit et la poésie. Près de lui, l'homme éclairé et mesuré, le juriste prudent, qui étaient en Schütz, risquaient d'interdire la parole à l'homme « simplement homme » qui devait s'exprimer avec tant de sincérité par la voix du même Schütz. A Dresde, au contraire, tout ce qui pouvait exalter la sensibilité s'étalait, et la part faite à la culture intellectuelle restait modique. Si la chapelle était renommée, en outre, c'est que les cérémonies d'église florissaient en ce pays, où l'on était resté fidèle aux coutumes quasi catholiques de l'église luthérienne primitive. On y chantait encore l'*introït* en latin : ainsi Rogier Michaël avait publié en 1603, pour la seconde fois, les *Introitus dominicorum dierum ac praecipuorum festorum* à cinq voix qu'il faisait chanter depuis près de quatre ans (1599) à la chapelle du château[4]. La survivance des usages romains devait favoriser l'art du compositeur formé à l'école de Gabrieli, maître de la musique décorative. En outre, les fêtes solennelles, « politiques » aussi bien que religieuses, étaient fréquentes à la cour. L'empereur Matthias vint à Dresde peu de temps après que Schütz y fut définitivement fixé[5]. On le chargea d'écrire des vers de bienvenue, en latin et en allemand, et de les mettre en musique. La poésie seule de ces pièces de circonstance a été conservée, mais c'est sans doute de la composition de Schütz qu'il est question dans le *Mercure françois*, à la date du 4 août 1617, quand nous y lisons : « En entrant dans le château de Dresde, la musique des voix et d'instruments qui étoit dessus la porte fit une douce mélodie sur la bienvenue de Sa Majesté Impériale. » En 1618, Schütz écrit deux chants de noces. Et telles sont les prémices de la grande œuvre que nous avons citée d'abord, et où nous allons trouver pleinement révélés les caractères de l'art émouvant et très divers que lui inspire la méditation intelligente des textes qu'il traduit. Nous avons vu ce qu'il exige de ses chanteurs, dans la préface de ces *Psaumes*. S'il réclame une telle netteté de débit, c'est qu'il s'est ingénié à mettre dans sa musique toute la force des paroles. Dans chacun des psaumes, nous rencontrons quelque marque éclatante de cette volonté d'initier les Allemands à des effets qu'ils connaissent peu, et de leur en faire comprendre la vigueur significative. Ainsi le psaume *De profundis*[6] commence à peine que, sur le premier mot important, un accord pénétrant résonne et que le ténor reprend la note même que tient encore le soprano, pour indiquer, par ce ton qui perce au milieu de l'harmonie grave des autres voix, la véhémence du cri lancé vers Dieu[7] :



1. Ed. Spitta, vol. IX.
2. Sur ce maître, voyez l'ouvrage déjà ancien de C. von Winterfeld, *Johannes Gabrieli*, Berlin, 1834.
3. Il y a des cantiques de Moritz dans des recueils de 1607 et 1612. Dans le *Florilegium portense* de Bodenschatz (1618), on trouve un *Hosanna Filio David* à 8 voix de ce landgrave musicien (nº 87).
4. Le recueil de 1603 est à la Bibliothèque nationale (Vm[1], 848).
5. Le landgrave avait consenti à lui donner congé le 16 janvier 1617.
6. « De la profondeur de l'abîme je crie vers toi. »
7. Vol. II de l'édition Spitta, p. 47.

plus loin, une succession chromatique accompagnée d'accords parfaits lui sert à exprimer le désir de l'âme éprise des demeures célestes[1].



Le mot qui exprime la crainte est, dans un autre psaume, partagé par un silence, pour imiter la voix entrecoupée (nº IX du IIe vol., *fürch-tet*). L'usage des deux chœurs sert, autre part, à une sorte de mise en scène. Seul, le soprano commence le psaume 121 (IIe vol., p. 130) : « J'élève mes yeux vers les monts. » Au-dessus de la basse continue, sa vocalise plane, en notes de plus en plus hautes. Il était déjà de tradition, chez les maîtres du XVIe siècle, de représenter par des traits ascendants l'idée de monter, énoncée dans les paroles. Mais Schütz ne se contente pas ici de cette interprétation vulgaire. Quand il en vient à ces mots : « D'où me viendra secours, » les deux chœurs viennent soutenir la mélodie isolée qui a jailli d'abord; et ils la recueillent en leurs accords denses et fermes.

Si, dans le psaume 23, le texte évoque « la sombre vallée de la mort », quatre voix solistes (le *coro favorito*) s'unissent en harmonies profondes (vol. II, p. 174).

Le psaume 98 (vol. III, p. 3) commence par cette alerte mélodie, jointe aux paroles : « Chantez à Dieu nouveau cantique : »



Quand le texte renferme des invocations, les voix prononcent les paroles en une sorte de faux-bourdon uniforme qui ressemble au murmure bas et rythmé d'une foule en prière (vol. II, p. 115, et vol. III, p. 137). Enfin, dans le psaume 150, où le nom de tant d'instruments est cité, l'orchestre a une fonction descriptive ou imitative évidente : les trombones accompagnent les paroles *lobet ihn mit Posaunen*, la basse supplée par des notes répétées à l'absence des timbales (*Pauken*) quand elles sont nommées, et la flûte solo et le violon solo interviennent déjà dès ce moment, préludant au commentaire des mots *mit Saiten und Pfeifen*[2].

L'*Histoire de la résurrection* (1623) qui suivit ces psaumes où le pittoresque a tant de place, est d'un caractère dramatique bien déterminé. Par certaines particularités, cette œuvre se rattache aux premieres œuvres scéniques des Italiens, non parce que Schutz emprunte directement leurs procédés, mais parce qu'il s'inspire de leurs idées. Ainsi, il cherche à donner plus de mystere aux voix des personnages évoqués, quand il demande que seul l' « historien » paraisse devant le public, et que les autres chanteurs se tiennent cachés. Il estime aussi que l'harmonie des violes de gambe qui, à quatre, accompagnent l'Évangéliste, environnera ses paroles d'une espèce de rayonnement merveilleux. Mais la composition appartient encore, par beaucoup de ses parties, à l'art choral de la période précédente et au vieux récitatif liturgique. Le discours de l'Évangéliste est déclamé le plus souvent sur un ton qui rappelle la mélopée de l'historien dans les *Passions* latines. Le chœur d'introduction est en pur style polyphonique. Remarquons enfin que Schütz tend beaucoup moins à représenter des actions qu'à suggérer des visions et des sentiments. S'il distingue des personnages, Jésus, la Madeleine, les disciples d'Emmaüs, il ne leur donne point de vie réelle. Leurs accents mêmes les révèlent comme des êtres qui n'ont pas l'apparence d'hommes : ils chantent à deux voix. Aussi ne surgissent-ils du texte saint que pour montrer qu'ils y sont renfermés et n'existent que là, et en nous. Le musicien ne veut qu'éveiller des images intérieures dans l'esprit des fidèles. Il ne leur impose point de spectacles précis, semblables aux spectacles vulgaires. Mais il tâche de les transporter au milieu des prestiges sacrés et de les placer en face de ces fantômes quasi divins qui, différents pour chacun, hantent l'âme de tous ceux qui lisent dévotement les Écritures, le cœur plein de respect, l'entendement docile au mystérieux. Dans cette intention, il n'admet point d'imitation grossière, mais il a recours à tout ce qui est à la fois assez inaccoutumé pour saisir l'auditeur, et cependant assez clair pour être compris de lui. J'ai déjà signalé l'emploi des quatre violes d'accompagnement, dont les accords voilés et diaphanes peuvent être fleuris de passages au gré de la fantaisie des exécutants[3]. Les effets d'harmonie sont également riches d'imprévu. « Femme, que pleures-tu? » disent les anges; et leurs voix forment, avec la basse continue, ces accords étranges que les théoriciens timides condamnaient et dont Gabrieli avait déjà revêtu des mots de douleur[4] :

1. Vol. II de l'éd. Spitta, p. 104. « Que les demeures sont aimables! »

2. Sur un exemplaire de la basse continue de ces psaumes sont désignés les jeux de l'orgue dont le son convient le mieux pour accompagner les passages où ces divers instruments sont nommés. L'organiste, auquel Schutz, dans l'avant-propos, prescrivait de jouer avec discernement, tantôt fort, tantôt doucement, avait cherché ainsi à contribuer au pittoresque de l'orchestration, ou peut-être même à remplacer des instruments qui faisaient défaut.

3. Schutz déclare dans l'Avis au lecteur que, tandis que l'accord est tenu par trois violes, la quatrième peut jouer en « diminutions ».

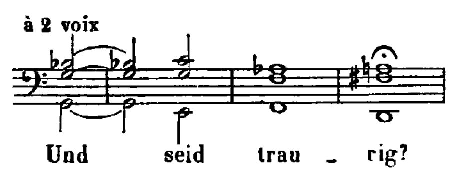
4. Par exemple sur *aceto potatum* dans son motet *O Domine*.



Quand la Madeleine reconnaît le maître ressuscité, l'on entend la même harmonie, dont l'incertitude est âpre et délicieuse



Une suite rare d'accords consonnants est jointe à l'interrogation de Jésus aux disciples : « Et pourquoi êtes-vous tristes[1] ? »



Avec ces nouveautés qui surprennent, le compositeur a d'ailleurs employé des moyens de description plus simples, et il a puisé dans le vocabulaire ancien : la hâte de la Madeleine, la véhémence des paroles de Jésus qui confère à ses disciples la mission d'évangéliser, sont traduites par des notes rapides. Au contraire, la somnolence des prêtres est dépeinte par quelques accords lourds et traînants. Un motif ascendant est joint aux mots « Je monte aux cieux », et la voix s'abaisse d'une octave entière pour annoncer que le jour a décliné. Enfin, pendant le chœur d'actions de grâces qui termine cette *Histoire de la résurrection*, le ténor (l'Evangéliste) ne cesse de répéter vigoureusement ce mot : *Victoria*, jusqu'à ce que les autres voix se joignent à lui, et proclament les mêmes syllabes joyeuses.

Après cet essai de représentation sans acteurs, sans mise en scène, représentation faite, pour ainsi dire, d'illusions mystiques, Schütz devait bientôt travailler pour le théâtre réel. Le mariage de la princesse de Saxe avec le landgrave de Hesse-Darmstadt fut célébré à Torgau par des fêtes magnifiques. On vit combattre des ours, des loups et des bœufs en nombre considérable. Des acrobates se signalèrent par mille tours. En intermède à de tels spectacles, on joua, un soir du printemps de 1627, le premier opéra allemand, *Dafne*, dont Martin Opitz avait écrit le livret, d'après la pièce de Rinuccini que Peri avait mise en musique. Schutz unit ses chants aux vers d'Opitz qui était son ami[2], et il célébra avec lui non seulement le laurier de la fable antique, mais encore la rue, plante héraldique de la maison de Saxe. Avec des souhaits pour la paix, cet éloge allégorique de la maison régnante formait la part de l'actualité dans ce jeu scénique où nymphes et bergers avaient les premiers rôles. Le poète et le musicien de ce drame lyrique avaient gagné en même temps d'être célèbres. Caspar Printz, l'historien allemand de la musique au XVII[e] siècle, assure que la gloire d'Opitz et la renommée de Schütz se sont déclarées vers 1625. Par la suite, chacun d'eux fut considéré comme le créateur en Allemagne de l'art qu'il avait pratiqué. De nos jours encore, Schütz est appelé le « père de la musique allemande ». Gottsched, au XVIII[e] siècle, saluait encore en Opitz le « père de la poésie allemande ». Ces deux éducateurs de leur nation ont bien des traits communs, et ils s'apparentent l'un à l'autre plus profondément que par leurs surnoms. L'étude des littératures étrangères inspira le poète et le forma : la connaissance des maîtres italiens donna au musicien son langage et sa technique. Mais ce dernier est le plus parfait interprète des siens, le plus fidèle aux pensées et à la religion de sa race. Le meilleur de ce qu'Opitz a laissé est dans les préceptes qu'il a empruntés et transmis : vivante, toute l'œuvre de Schutz servira de modèle à ses successeurs, qui n'y trouveront rien qui ne semble jaillir de source allemande et luthérienne.

Si foncièrement Allemand qu'il fût, Schütz ne dédaigna point cependant de revenir, dans son âge mûr, aux sources italiennes. En 1628, il partit de nouveau pour Venise. Claudio Monteverdi appelait alors cette ville la plus belle du monde, et il venait d'y faire applaudir ses nouveaux essais de musique expressive, en particulier le fameux *Combat de Tancrède et de Clorinde*. Schütz veut sans doute désigner les compositions écrites avec plus de mouvement, d'un style pittoresque et imagé, quand il dit, en sa dédicace des *Symphoniae sacrae*, publiées à Venise en 1629 : « Étant resté à Venise près de mes anciens amis, j'ai entendu que la manière de moduler avait un peu changé, car l'on avait abandonné les anciennes cadences pour flatter les oreilles par un chatouillement moderne. A quoi j'ai appliqué mon esprit et mes forces[3]. » Tout en voulant être de son temps, il ne renie point son maître Gabrieli, que, dans la même dédicace, il célèbre avec emphase. Mais si quelques images musicales appartiennent encore au vocabulaire des musiciens de Venise, ce sont de ces images qui, en somme, se trouvaient déjà dans les œuvres du XVI[e] siècle. Dans l'œuvre de Schütz, ces figures sont incorporées dans des compositions de formes

1. Jacobus Gallus (Handl † 1591) emploie déjà des séries d'accords parfaits dont la succession paraît extraordinaire (cf. l'article de M. H. Leichtentritt dans la *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, VI, 2).

2. Opitz avait adressé à Schütz une consolation en vers après la mort de sa femme, fille du greffier des impôts Wildeck. Elle mourut en 1625, après six ans de mariage.

3. Ed. Spitta, V, p. 3.

vraiment neuves, où les voix sont traitées en solo, où l'orchestre joue un rôle expressif évident et où les intentions dramatiques abondent. Il faut citer, à cause de son architecture et de sa beauté, le *Venite ad me* (nº V), pour ténor et deux violons. Cette composition a déjà les traits essentiels de l'*aria*. L'introduction et la première partie sont reprises en *da capo*, après un assez long épisode où la mesure, à quatre temps dans la première partie, est à 3/1, puis redevient à quatre temps. Les motifs de cette « symphonie sacrée » se rapportent ingénieusement aux paroles. Au début de la seconde partie, les mots *tollite jugum meum super vos* se chantent sur des fragments de la gamme ascendante, et le rythme est léger, comme pour annoncer que le joug du Seigneur est aisé à porter et n'accable point. Plus loin, le mot *suave* est accompagné d'une vocalise assez lente, pleine d'une langueur charmante (V, p. 27) :



Lorsqu'on en vient à *onus meum leve* (mon fardeau est léger), les instruments et la voix font entendre successivement un thème montant dont la cadence est alerte (V, p. 28) :



Une des plus célèbres œuvres de Schütz, la déploration de David, *Absalon, fili mi*, est dans ce recueil. Schütz l'a écrite pour basse avec quatre trombones et orgue. Annoncée par les instruments, la plainte du père désespéré monte des profondeurs et éclate en intervalles troublés (V. p. 66) :



L'accompagnement des instruments de cuivre donne à cette symphonie une solennité tragique. Le même orchestre rayonne avec une autorité grandiose dans la symphonie suivante, où Dieu demande à son peuple de l'entendre (V. nº XIV).

A partir de 1630, la vie de Schütz se bouleverse. Ses plus chères affections se brisent : veuf depuis plusieurs années déjà, il voit disparaître ses parents[1] et ses meilleurs amis. Sa musique a pleuré sur leur mort, dit-il, et « il ne lui reste plus qu'à être le chantre de ses propres funérailles ». Le deuil de la patrie s'ajoute à ses propres peines : la guerre et la misère publique lui interdisent de publier ses nouvelles œuvres, et il lui devient presque impossible de remplir sa charge comme il convient, car la chapelle de l'électeur, autrefois si fameuse, tombe à rien. Les musiciens mal payés se dispersent, et Schütz doit accepter lui-même l'hospitalité d'un prince moins éprouvé par le sort. En 1633, pendant l'été, il quitte Dresde, va vers Hambourg, où il séjourne un peu, passe deux semaines à Haderslevhus, chez le prince héritier de Danemark, est au mois de décembre à Copenhague, et reçoit de Christian IV la place de maître de chapelle avec un traitement de 800 rixdales. En 1634, il dirige la musique aux noces du prince royal et ne regagne Dresde qu'en 1635, comblé de présents et de faveurs. Il y reste à peine deux ans, retourne à Copenhague en 1637, pour un an, puis demeure quelque temps à Wolfenbüttel, est de nouveau à Dresde vers la Pentecôte de 1639, s'y tient jusqu'en 1641 et reprend, en mai 1642, ses fonctions à Copenhague. Il revient en Allemagne par Wolfenbüttel et Brunswick et reparait à la cour de Dresde en 1645. Pendant cette période agitée de sa vie, il avait publié ses *Kleine geistliche Koncerte*, dont la première partie fut donnée à Leipzig en 1636, la seconde à Dresde en 1639. Ecrites pour des solistes, ces compositions devaient être précieuses pour les chapelles allemandes dépeuplées : en 1639, à Dresde, il n'y avait plus à la cour que 10 musiciens, chanteurs et instrumentistes; en 1640 le prédicateur Hoé von Hoénegg constatait que l'on n'y pouvait plus chanter de musique figurée, puisqu'il n'y avait plus qu'un seul soprano et point d'alto proprement dit.

La déclamation de ces « petits concerts spirituels » est admirablement expressive, en même temps que les lignes mélodiques en sont pures et vives. La pénétration du génie allemand s'y unit à la plastique italienne. C'est l'œuvre de Schütz la plus accessible au public et la plus facile d'ailleurs à présenter, puisqu'elle se compose en grande partie de soli et que l'accompagnement y est partout réduit à la basse continue. Dans la suite de notes chromatiques par laquelle débute l'invocation au « doux, amical Jésus » (VI, 4), nous retrouvons la série que Schütz avait jointe aux paroles du psaume 84 (II, 8) pour exprimer l'ardente aspiration de l'âme vers le ciel :

1. Par cette mort, son retour d'Italie avait été « assaisonné du sel de la tristesse ».



Sur ces interjections de contemplation et de désir *O* plusieurs fois répétées, des vocalises montantes se hâtent :

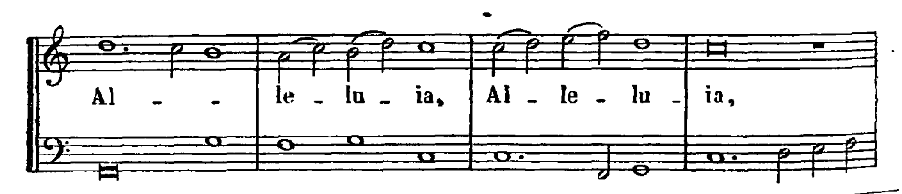


Ces élans appartiennent en propre aux maîtres italiens du commencement du XVIIᵉ siècle, et nous en trouvons encore des exemples dans un motet à deux voix de Foggia, écrit sans doute vers 1640 (collection manuscrite de S. de Brossard, Bibl. nat., Vm¹, 1185).

La prière passionnée se traduit, dans le duo *Erhöre mich,* exauce-moi (VI, 8), par d'intenses accents harmoniques sur l'avant-dernière syllabe de ces mots, *sei mir gnädig,* sois miséricordieux pour moi (nous y trouvons l'accord {*fa* / *do*♯ / *la*}. Au souvenir de la mort de Jésus, dans une autre pièce, la mélodie s'exaspère en sanglots chromatiques (VI, 14). Une suite descendante de demi-tons sert, dans un concert de la seconde partie, à interpréter les terreurs du juste que menacent dans le sommeil les fantômes de la nuit (VI, 2ᵉ partie, XI). La fraîcheur du chant et les vocalises aisées et sensées parent d'une grâce simple et pourtant ingénieuse la paraphrase du psaume 34 : « Je veux louer sans cesse le Seigneur » (VI, 2ᵉ partie, I). Une sorte de refrain rythmique sépare les versets de ce cantique par un *alleluia* de cadence trinaire. Schütz introduit ainsi de la symétrie dans cette composition, que cependant les paroles seules semblent gouverner. C'est un mélange de lyrisme organisé et de libre déclamation. Dans les motets italiens du premier tiers du XVIIᵉ siècle, on rencontre de semblables épisodes, au rythme allégé, aux progressions joyeuses. On peut comparer ces passages du concert de Schütz[1] avec les passages analogues d'un motet à *voce sola, In te Domine speravi,* de Giulio Brusco (A)[2] et du *De ore prudentis* de J.-P. Caprioli (B)[3].







1. Il se trouve dans la collection des *Concerts spirituels* de Schütz édités par la *Schola cantorum*, nº 3.

2. Publié par Schönsleder (*Architectonice musices universalis*, Ingolstadt, 1631).

3. *Sacrae cantiones*, 1618 (Bibl. du Conservatoire). Cet *Alleluia* est encore suivi d'une vocalise rapide.



La basse continue elle-même prend parfois une valeur significative, dans cette composition ingénieuse. Quand le chanteur a dit que la voix de Dieu lui répond, le motif qu'il vient d'émettre est répété dans l'accompagnement, comme une réponse.

Deux ans après la publication de ces concerts, Schütz présenta un programme de restauration pour la musique de la chapelle électorale. La même année (1641), le prince héritier établit une chapelle indépendante pour lui seul. Parmi les Italiens qui en faisaient partie, Schütz devait trouver un suppléant, le sopraniste Bontempi de Pérouse. Cette aide lui était nécessaire : il ressentait déjà le poids de la vieillesse. En 1652, il était accablé d'infirmités. A la coutumière épreuve de la vie qui avait, peu à peu, rendu son inspiration plus austère et son art plus nerveux, venaient s'ajouter des souffrances qu'il n'avait jamais connues. On lui refusait les égards dus à son mérite, son substitut lui manquait de respect, ses anciens collègues avaient disparu, il restait isolé, au milieu de jeunes gens qui ne le comprenaient plus. La virtuosité sans objet des chanteurs italiens lui paraissait devoir causer la décadence de la musique religieuse. Pour lui, la musique était arrivée au plus haut point, quand Monteverdi l'avait jugée, en 1638, enrichie de toutes ses ressources. Ce n'étaient point des ornements de clinquant qui pouvaient la porter encore au delà de ces limites suprêmes. Il valait mieux revenir en arrière, et ne point trop se laisser attirer par les mirages du style concertant. Dans la préface aux *Musicalia ad chorum sacrum* (1648), il met en garde les jeunes compositeurs contre les dangers de cette musique séduisante. Avant de s'y adonner, qu'ils travaillent avec patience le contrepoint. « C'est une dure noix où il faut mordre, pour atteindre la moelle et la quintessence de la musique. » (Ed. Spitta, vol. VIII.)

La deuxième et la troisième partie des Symphonies sacrées parurent en 1647 et 1650. La personnalité de Schütz s'épanouit dans ces œuvres de maturité de la façon la plus significative et la plus complète. A la profondeur de l'expression, à l'intelligence dans la création ou dans le choix des images musicales, se joint un remarquable sentiment de la forme. De même que, dans ses thèmes, le compositeur met, comme une marque distinctive de son génie, une eurythmie vigoureuse et jeune, de même, dans la structure de ses pièces, il se manifeste comme un architecte riche d'imagination et plein de sagesse.

Dans le *Meine Seele erhebt den Herren* (*Magnificat* allemand, VII, n° 4), il emploie les instruments avec une industrieuse sagacité. Le soprano commence seul, avec la basse continue, et deux violons n'interviennent qu'à ces mots, « et mon esprit se réjouit », en motifs d'abord contemplatifs, pour ainsi dire, puis exultants. Quand le chant doit annoncer la miséricorde de Dieu, la voix plus grave des violes (ou des trombones) paraît dans l'accompagnement, et la rumeur guerrière des cornets ou trompettes prélude à ces paroles : « Il agit puissamment de son bras. » Les strophes qui célèbrent la bonté du Seigneur pour le pauvre et l'affamé sont ornées de la douce mélodie des flûtes, et pour dire que le riche sera congédié sans rien obtenir, le chant, dénué de toute parure d'orchestre, répète, en vocalises redoublées, comme si les échos d'un grand palais vide les multipliait, la syllabe vaine : *leer*. Dans l'introduction et dans l'interlude du *Frohlocket mit Händen* (ps. 47, vers. 2 à 7), les motifs des instruments semblent empruntés aux ritournelles des musiciens de kermesse, pour préluder à la joie de « tous les peuples » (VII, n° 9, p. 49) :



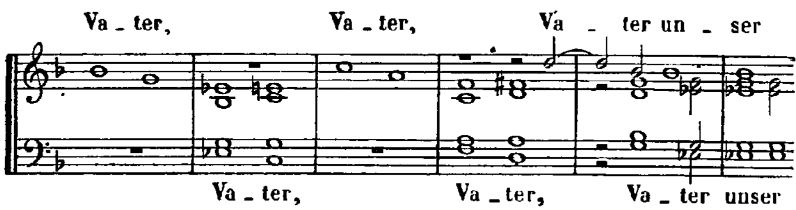
La symphonie suivante, écrite d'après le psaume 150, renferme, dans l'accompagnement, des imitations des harpes, des timbales et des « claires » cymbales. S'il prophétise ensuite le jour de la vengeance divine qui doit fondre sur les hommes, Schütz précipite les gammes instrumentales, qui descendent, comme des éclairs, au-dessus de la menace de la parole biblique, déclamée par la voix sur un seul ton (VII, n° 4).

Avant ces mots : « Que Dieu se lève afin que ses ennemis soient dispersés » (VII, n° 16), les instruments jouent quelques mesures où frémit le tumulte de la guerre, et la mélodie même, jointe aux paroles, éclate comme une fanfare. Le début du chant a été inspiré à Schütz, qui le déclare lui-même, par les premières notes du *Madrigal* à 2 voix et basse continue *Armato il cor* de Monteverdi. La seconde partie de la même *Symphonia* du maître allemand est aussi enrichie d'une basse de chaconne prise chez Monteverde, dans le *Madrigal* « *Zefiro torna* ». Ces deux compositions se trouvent dans les *Scherzi musicali* (1632) de Monteverdi, où la chaconne paraît au huitième rang, le madrigal cité au neuvième rang.

Dans *Von Aufgang der Sonnen* (ps. 113), un thème arpégé ascendant, inspiré par les premiers mots, paraît dans la composition entière, énoncé successivement par les deux basses, repris par les instruments, joint aux paroles de louange, et redit encore dans l'*Alleluia* final, sans que cependant ce motif, présenté en des rythmes différents et légèrement varié, ne donne la moindre monotonie à l'œuvre, où il rayonne sans cesse plutôt qu'il ne se répète (VII, n° 22).

Il convient encore de citer le captivant *Drei schöne Dinge seind* (à 3 voix et 2 instruments, VII, n° 25) et le *Von Gott will ich nicht lassen* (n° 26), où se reflète le choral de ce nom, sous une forme où l'on aperçoit déjà, comme le remarque Spitta, le type de la grande variation instrumentale. Cette « symphonie sacrée » est d'ailleurs curieuse en toutes ses parties. Ainsi Schütz y utilise le trémolo de violon, que Monteverdi avait employé dans son *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), et il recommande aux violonistes de s'exercer à part avant d'affronter le public, pour éviter de trahir l'auteur et de se rendre eux-mêmes ridicules. Dans l'œuvre suivante, la dernière du recueil (*Freuet euch*, ps. 33), le même procédé d'orchestre lui sert à illustrer, par une ressource instrumentale, neuve encore pour ses auditeurs, les mots : « Chantez à Dieu nouveau cantique, faites bellement résonner les cordes, » et pour souligner ces mots, *mit Schall*, les violons jouent en double corde et *fortiter*. Toutes les œuvres que je viens de citer sont dans la deuxième partie des *Symphonies sacrées* (1647).

Nous remarquons, dans la troisième partie des *Symphoniae sacrae*, une des compositions les plus admirées de Schütz : le « Saul, pourquoi me persecutes-tu ? » (XI, n° 8), où certains effets d'écho viennent peut-être du *Saule, cur me persequeris* de Giacomo Moro Viadana (*Fasciculus primus geistlicher wohlklingender Concerte*, Nordhausen, 1638), et où de grands appels tragiques jaillissent des profondeurs et se répercutent dans l'orchestre. Je signalerai aussi la supplication ardente du *Pater noster* (XI, n° 4, p. 51) :



Après la mort de Jean-Georges Ier, en 1656, Schütz put quitter sa charge active de maître de chapelle. Le nouvel électeur réunit sa propre chapelle à l'ancienne, sous la direction de Bontempi. De Weissenfels, où il fit de longs séjours, au milieu de ses livres et de sa musique qu'on y avait transportés, Schütz conservait la direction de la chapelle ducale de Wolfenbüttel, à laquelle il avait été appelé en 1655, avec 150 thalers d'appointements : J.-J. Loew, qu'il appelait son fils et son ami, lui servait de substitut dans cet office.

Malgré le repos, les infirmités allaient s'aggravant : devenu sourd, retranché du monde, il partageait son temps entre la lecture des livres saints et la composition. Sur le désir de l'électeur, il écrivit en 1664 l'*Histoire de Noël*, publiée dernièrement par M. Schering (XVIIe vol. des œuvres complètes). Ses dernières œuvres sont la *Passion selon saint Jean* (1664) et la *Passion selon saint Matthieu* (éd. Spitta, I).

Avant de donner quelques détails sur ces œuvres, nous devons signaler deux autres compositions qui se rapportent aussi au même sujet : les *Sept Paroles de Jésus-Christ en croix* et la *Passion selon saint Luc*. Dans les *Sieben Worte* (éd. Spitta, I), les instruments sont admis : la voix du Christ est accompagnée de deux instruments, outre le *continuo*, et, après l'*Introïtus*, fait à cinq voix sur le choral *Da Jesus an dem Kreuze stund* (quand Jésus était en croix), on entend une *symphonia* dont le caractère de simplicité grave et dolente se manifeste dès les premiers motifs[1] :



A cause de la beauté du langage récitatif, noble et pénétrant, cette œuvre est digne d'être proposée en exemple, à côté des compositions les plus émouvantes de Monteverdi.

Dans sa *Matthäuspassion*, Schutz donne aussi à la parole déclamée une puissance merveilleuse. Cependant, il y garde les anciennes formes du récit liturgique, dont il accepte et la nudité, dépourvue de tout

1. Je ne donne ici que l'esquisse harmonique des premières mesures de cette symphonie, écrite à 5 parties (I, p. 149).

accompagnement, et même les tournures. Mais il en anime les tons impassibles, et forme avec la mélopée traditionnelle une prose musicale souple, colorée, véhémente, soit qu'il y mêle des traits expressifs ou descriptifs tirés du vocabulaire moderne, ornant ainsi l'étoffe unie d'un fleurtis symbolique, soit qu'il rejette, parfois, l'austère et vide héritage du plain-chant, pour emprunter au style de Monteverdi et imaginer, comme lui, des progressions insistantes. L'art vivace du maître italien est ainsi transplanté, avec son énergie et ses nuances, dans la musique religieuse des luthériens. Pour traduire les inspirations de leur piété individuelle, ce langage flexible s'incorpore à la trame du vieux discours, monotone et indifférent. Quant aux chœurs, ils sont pleins de mouvement et de vérité dramatique. Dans le dernier, le tissu harmonique annonce Bach, dans les passages où la mort du Christ est rappelée.

Dans la *Passion selon saint Jean*, l'emploi du mode phrygien donne à certains chœurs un accent pénétrant. Les récits sont écrits dans le même style que dans la *Matthaüspassion* : la tonalité leur donne cependant quelque chose de plus uniforme et de plus mystérieux.

Plus ancienne sans doute que les deux autres, la *Lucaspassion* se distingue surtout par le caractère des récits de Jésus, tantôt bienveillants, quand le Maître s'adresse aux disciples, grave quand il annonce à Pierre son reniement, désolé et anxieux lorsqu'il supplie son père. Le chœur du peuple : « Crucifiez-le, » est violent et heurté[1].

Apres ces œuvres écrites d'après les évangiles, on peut signaler le *Dialogo per la Pascua* (éd. Spitta, XIV, nº 5), dont la date est inconnue, mais où Schütz traite des épisodes qu'il a déjà présentés dans l'*Histoire de la Résurrection*. Il complète ainsi d'anciennes esquisses et y met plus de force. La réponse de Madeleine à Jésus est presque la même que dans l'œuvre de 1623. Mais les appels de Jésus, prononcés sur des accords parfaits dont l'enchaînement est étrange, doivent être cités ici[2].



Il semble que par ses compositions sur la *Passion*, œuvres simples et énergiques, Schütz ait voulu protester contre les abus des virtuoses italiens que l'on prônait autour de lui. En ses années de vieillesse, il avait, de plus en plus, goûté les compositions en style ancien : il pria son élève Christoph Bernhard de composer, pour ses funérailles, un motet à cinq voix à la manière palestrinienne, sur un texte choisi par lui. Il prit pour texte le verset 54 du psanme 119 : « Tes oracles sont mes cantiques de réjouissance dans le lieu de mon exil. » Les mêmes paroles servirent au prédicateur de la cour, Martin Geier, lorsqu'il fit, en 1672, le discours funèbre du compositeur. Par ce sermon de funérailles nous connaissons la fin de Schütz, déjà plusieurs fois menacé, et abattu par l'apoplexie. Il mourut le 6 novembre 1672.

* * *

Pendant que, dans sa longue carrière, Schütz accoutumait l'Allemagne à des formes nouvelles, sans dédaigner de perpétuer les anciennes[3], les musiciens allemands s'étaient, peu à peu, exercés à écrire pour l'église en style récitatif, sans abandonner toutefois les compositions à plusieurs voix en style de motet. Vers 1620, quand Schütz publie ses *Psaumes*, les œuvres de contrepoint des autres maîtres sont encore chantées partout. Dans les éditions d'Abraham Schadaeus (1611-1617)[4], Palestrina, Ph. de Monte, Gabrieli et Aichinger sont représentés. Les noms de Lassus, de Hans Leo Hassler[5], de Ruggiero Giovanelli, de Jacobus Gallus[6], d'Ingegneri, de Viadana, de Marenzio, sont mélangés dans les recueils de Bodenschatz (1603 et 1618)[7], où paraissent aussi Walliser, Chr. Erbach, Gumpelzheimer et Valentin Hausmann. Donfried, en 1622, donne des *Concentus* à plusieurs voix, empruntés aux auteurs anciens et modernes, et cette musique conserve assez de vogue pour que, jusqu'en 1627, il en publie de copieuses collections. En outre, Michael Altenburg (1584-1640), dans ses œuvres à la vérité fort imagées et d'une harmonie ingénieuse, où les instruments ont un rôle, reste fidèle, quant à la multiplicité des voix, à l'ancienne tradition. Joh. Staden, en 1634, fait paraître des *Cantiones sacrae* de deux à douze voix. Stadelmayer, dans ses nombreuses œuvres, publiées depuis 1596[8], et G. Plautz, dans son *Flosculus vernalis* (1621)[9], s'apparentent aussi aux compositeurs de la période précédente par la facture polyphonique de certaines de leurs productions.

Mais les Allemands ne tardent pas à prendre goût à la musique religieuse nouvelle. Sans parler des essais de Kapsberger faits en 1624 à Rome et pour Rome[10], nous devons signaler les *Geistliche Concerte* de J.-H. Schein, composés « à la manière d'Italie » (1618-1626)[11]. En 1631, Wolfgang Schonsleder, voulant enseigner le moyen d'écrire une musique émouvante ou descriptive, d'un effet assuré, insere plusieurs exemples de musique récitative dans son *Architectonice musices universalis*[12]. En 1643, avec des motets monodiques de Leoni, de N. Coradino et de Rufini, Seyffert de Dresde présente aux chanteurs une série d'œuvres d'Antoine Colander, mort récemment : on trouve là des particularités de l'art transmis par Schutz, des *soli* destinés indifféremment au soprano ou au ténor, des figures descriptives par la mélodie en même temps que par le rythme (par exemple la vocalise sur *fahren*, dans le nº 23), une coloration

1. Ed. Spitta, I.
2. XIV, p. 629. Ce « dialogue » est édité en français par la *Schola cantorum*.
3. Dans les *Cantiones sacrae* de 1625 il écrit de véritables motets de polyphonie vocale (avec basse continue).
4. *Promptuarium musicum*, Strasbourg.
5. Les œuvres de ce maître ont été rééditées (*Denkmaler deutscher Tonkunst*).
6. L'*Ecce quomodo moritur justus* de ce compositeur est assez connu : malheureusement il en existe une version remaniée contre laquelle il faut se mettre en garde. Son *Opus musicum II* est publié par MM. E. Besecrny et J. Mantuani dans la XII[e] année des *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*.
7. *Florilegium portense*, Leipzig.
8. Je renvoie, pour la plupart de ces maîtres, et d'autres encore, a l'excellent ouvrage de M. Hugo Leichtentritt, *Geschichte der Motette*. 1908.
9. Plautz était maître de chapelle de l'archevêque de Mayence, Schweickhardt.
10. Cf. Ambros, *Gesch. der Musik*, IV, p. 126.
11. *Opella nova*, 1618, 1626, 1627.
12. Bibliothèque Sainte-Genevieve (réserve, 4º, V, 608).

significative des mélodies de choral[1]. Les compositions de l'organiste de Breslau, Tobias Zeutschner, témoignent des mêmes tendances expressives, avec plus de vérité dramatique dans la mélodie. Je citerai la belle phrase passionnée qui s'élève à la fin de cette invocation : « Seigneur, en larmes je te cherche, avec Marie-Madeleine je tombe à tes pieds pour les baiser en pleurant : »



Ce passage est tiré d'un recueil de 1652, formé de pièces à 3, 4, 5 et 7 parties, avec violons *ad libitum*[2]. Dans une collection de 1661, le même auteur présente des œuvres écrites pour 4, 5 et 6 voix, avec 2 violons, auxquels s'adjoignent 3 trombones, et, dans certains cas, 2 trompettes (*clarini*), dont, à défaut d'instrumentistes, l'on peut se passer. Zeutschner se modèle évidemment sur Schütz. Comparez, par exemple, le début du motet *Es erhub sich ein Streit*, « il s'éleva un combat » (n° VI), avec les premières notes de la Symphonie sacrée de Schütz *Es steh' Gott auf* (que Dieu se lève).



Et voyez, dans *Resonent organa* (n° IX), les imitations instrumentales analogues à celles que nous avons signalées dans mainte composition du maître de Dresde.

D'autre part, Andreas Hammerschmidt s'applique à rendre accessibles aux chapelles dénuées de grands artistes les motets à voix seule ou en duo, et les œuvres vocales accompagnées d'instruments. S'il ne se manifeste pas constamment comme un maître de très haute valeur, le « bon Hammerschmidt », comme on l'appelle au XVIII[e] siècle avec ironie, eut du moins ce mérite, nous dit Johann Beer, d'avoir entretenu la musique dans presque toutes les églises de campagne, ce que n'auraient pu faire mille compositeurs de renom, avec leurs contrefugues et leurs étrangetés, car les bizarreries de style par lesquelles ils se font valoir ne sont pas aisément comprises par le peuple[3]. Il se contente d'être expressif dans ses soli, où la déclamation n'est pas enrichie, ni obscurcie par des tournures de chant recherchées; mais il est parfois un peu monotone. Ses phrases mélodiques manquent de contour et de mouvement : il psalmodie. On peut juger de son uniformité dévotieuse par ce passage de l'*O bone Jesu*[4] :



Mais ce défaut même de variété le sert, s'il ne veut être qu'édifiant et facile. La *Symphonia* de sa quatrième *Messe*, sans être d'ailleurs d'une écriture irréprochable, est d'une convenance religieuse parfaite. A la bien considérer, elle ne se compose que d'accords à peine ornés de la plus simple des broderies, mais c'en est assez pour donner l'impression d'une musique à la fois pleine et intriguée.



1. *Varii variorum tam in Italia quam Germania excellentissimorum musicorum Concentus, ab una, 2, 3 et 4 vocibus, adjuncto basso generali : quos partim Italia nondum divulgavit nec Germania publicatos vidit, collecti et jurispublici facti a quodam hujus studii amatore, Dresdae, sumtibus Seyffertinis 1643* (Bibl. nat., Vm[1], 966).

2. *Decas prima*... (Bibl. nat., réserve Vm[1], 91). — *Musicalische Kirchen- und Haus Freude*... (Bibl. nat., rés. Vm[1], 90).

3. *Johann Beerens..., musicalische Discurse*, 1719, p. 72 (Bibl. du Conservatoire, n° 23454).

4. *Motettae unius et duarum vocum* (Dresde, 1652), Bibl. nat. Vm[1], 975.



On comprend aisément que cette gravité réelle et que cette science apparente aient été fort goûtées. Nul *magister* de Thuringe et nul *cantor* de village saxon qui ne fussent à même de diriger de telles œuvres, exécutées par des musiciens de bonne volonté. Malgré la médiocrité de la facture, les uns et les autres y gagnaient, tout en restant fidèles à une musique digne, de se familiariser avec les éléments de la composition et de se former un langage harmonique fort rudimentaire certes, et même non exempt d'impuretés, mais, en somme, suffisant. C'est à des maîtres comme le « bon Hammerschmidt », que des provinces entières doivent une culture musicale assez profonde déjà pour que, du terroir ainsi préparé, surgissent des artistes qui n'auront pas besoin de s'attarder aux premières études et s'épanouiront à leur gré, presque sans apprentissage. Il ne faut pas oublier que les Bach ont vécu dans une des régions où les œuvres de Hammerschmidt étaient très répandues. Spitta observe que, dans son motet sur la victoire de l'archange Michel, J.-Christoph Bach s'inspire d'un motet fait par l'organiste de Zittau sur le même sujet[1]. Encore que l'on puisse attribuer à M. Altenburg l'invention du motif commun à ces compositions[2], on ne peut méconnaître l'influence de Hammerschmidt sur le développement de la musique dans les moindres bourgs voisins de Gotha et d'Erfurt[3].

Instituteur des paysans, Hammerschmidt n'est cependant pas privé de qualités brillantes. Si l'on peut lui reprocher quelques négligences de style, négligences communes à toutes les œuvres du même temps, il se montre cependant à son avantage dans des compositions telles que ce double chœur, habilement traité, écrit sur la dernière strophe du beau choral de Philipp Nicolaï, *Wie schön leucht't der Morgenstern* (avec quel éclat brille l'étoile du matin[4]); il est digne d'admiration aussi pour la paraphrase vocale de même forme qu'il imagine sur le cantique *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*[5]. Et sa fantaisie ne sommeille pas toujours : il y a du charme et de l'originalité dans son « dialogue pour la fête de Noël », où l'ange accompagné de deux cornets, annonçant aux bergers la naissance du Messie, est interrompu par les joyeuses acclamations de ses interlocuteurs et, à son tour, mêle à leur chœur des cris d'allégresse[6]. Enfin, dans le *Dialogue* pour la fête de Pâques, nous trouvons un petit drame liturgique où sont représentés les divers épisodes de la résurrection, juxtaposés d'après les récits évangéliques, et où se déroule, entre Madeleine et Jésus, la merveilleuse scène que Schütz a deux fois illustrée, dans son *Histoire de la Résurrection* et dans son *Dialogo per la Pascua*. L'œuvre se termine par le chœur *Surrexit Christus hodie*, déjà chanté après les premiers tableaux. Dans la symphonie de l'introduction, il est à noter que Hammerschmidt emploie deux mouvements, annonçant ainsi l'un des premiers l' « ouverture française[7] ».

Parmi les musiciens d'église qui, à la même époque, traitent les genres inaugurés par Schütz et Hammerschmidt, nous citerons Seb.-Anton Scherer[8]; Augustin Pfleger, dont les intéressants *Psalmi, Dialogi et Mottettae*[9], sa première œuvre, parurent à Hambourg en 1661[10]; l'ingénieux interprete des textes Martin Colerus, dont la *Sulamitische Seelen-Harmonie* fut publiée en 1662, à Hambourg aussi; Werner Fabricius, qui, la même année, donna à Leipzig un recueil de compositions religieuses richement instrumentées et

1. *Johann Sebastian Bach*, I (1873), p. 49. La composition de Hammerschmidt est la 26[e] du recueil intitulé *Ander Theil geistlicher Gespräche über die Evangelia* (Dresde, 1656).

2. Voyez l'étude publiée par M. L. Meinecke dans les *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, V, p. 44 (1903).

3. Spitta observe que les exemplaires d'œuvres de Hammerschmidt conservés dans la bibliothèque de l'église d'Arnstadt portent la trace d'un usage continu (*J.-S. Bach*, I, p. 37). Dans sa *Musikalische Handleitung* (3[e] partie), publ. par Mattheson en 1717, F.-E. Niedt renvoie, pour l'explication de ce que sont les motets, aux paysans de Thuringe, chez lesquels ils persistent depuis Hammerschmidt (p. 34).

4. *Vierter Theil musikalischer Andachten geistlicher Motetten und Concerte* (Freiberg, 1646, n° 22).

5. Même recueil, n° 21.

6. *Musikalische Gespräche*, I, n° 5. Beaucoup d'œuvres de Hammerschmidt ont été rééditées dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst*, et dans les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*.

7. *Musikalische Andachten*, VI[e] partie, n° 7 (Freiberg, 1646).

8. *Missae, Psalmi et Motetti*, 1657, Bibl. nat., Vm[1], 870. J'ai cité plusieurs passages des compositions de Scherer, dans la notice jointe aux œuvres d'orgue de ce musicien, publiées par M. A. Guilmant *Archives des maîtres de l'orgue*, XI[e] année).

9. Je signale en particulier le *Pater noster* à 4 voix, *Ecce, Domine*, pour alto et deux violes, et *Vanitas vanitatum* (alto, tenor, basse, où l'alto solo déclame en pur style italien. Le dialogue *Jesu, amor dulcissime*, entre le Christ et l'âme, nous rappelle des œuvres romaines de même genre. Dans le solo de soprano *O Barmhertziger Vatter*, avec quatre violes (Upsal, *Tab.* 85 : 48), le procédé de développement du thème par des répétitions en des tons différents est employé avec habileté.

10. Bibliothèque nationale, Vm[1], 992.

précédées de l'approbation affectueuse de Heinrich Schütz[1]. De Melchior Gletle[2] (1667), nous avons des motets avec et sans instruments, où les intentions du compositeur doivent être servies par les exécutants, auxquels il prescrit tantôt de chanter *con maniera*, tantôt de faire, pour mieux marquer le sens contraire de certains mots, des oppositions de *piano* et de *forte* (*sive dormio*, p., *sive vigilo*, f.). Sur les parties instrumentales enfin, il écrit parfois cette indication : *suave*[3].

En 1669, Samuel Bockshorn (Capricornus), maître de chapelle du « sérénissime duc de Wurtemberg », met au jour son *Theatrum musicum* à 3 voix et 4 instruments *ad libitum*[4] et la *Continuatio theatri musici*[5] où est inséré (n° 4) le *Judicium Salomonis* de Carissimi. Il emploie des effets d'orchestre particuliers aux maîtres allemands. L'une de ses *Cantiones sacrae* (n° 7), écrite pour basse, est accompagnée de 4 violes et deux trombones.

De 1648 jusqu'à sa mort (1673), Joh.-Rudolph Ahle, organiste à Muhlhausen en Thuringe, produit de nombreuses collections de motets et de concerts spirituels dont nous pouvons juger par le choix publié par M. Johannes Wolf[6]. On remarque avant tout la clarté des thèmes et la simplicité de la composition; il prétend rester accessible à tous les fidèles, et ses instructions sur la manière d'exécuter ses œuvres nous montrent qu'il veut les mettre à la portée des chapelles les moins riches en ressources vocales ou instrumentales. Dans son « dialogue de Pâques », le souvenir des œuvres de même destination de Schutz est évident; son motet à 6 voix *Ach mich armen Sunder* est d'une belle écriture; il y a de la grandeur dans son motet avec orchestre pour l'Ascension, une inépuisable variété et un lyrisme lumineux dans sa composition faite sur le choral *Wie schon leuchtet der Morgenstern*. Mais c'est peut-être par la piété douce et affectueuse de certains chœurs, que son caractère dominant se décèle avec le plus de netteté : je citerai surtout le beau cantique *Es ist genug*. On peut juger de son écriture pour les instruments d'après cette « symphonie », qui précède une « méditation spirituelle » sur la fête de Noel près du « berceau » de Jésus[7].



Dans le nord de l'Allemagne, tandis que l'organiste de la cour de Mecklembourg, Albert Schop, s'efforce de renouveler, dans ses *Exercitia vocis*[8], les images de Schütz, Franz Tunder († 1667) use avec intelligence du même vocabulaire et l'enrichit. Grâce à l'organiste suédois Gustaf Düben († 1690), quelques-unes de ses œuvres nous ont été conservées, et nous devons à l'édition faite par M. Max Seiffert de les connaître[9]. Ses motets pour voix seule avec accom-

1. Bibliothèque nationale, Vm[1], 998.
2. *Geistliche Arien, Dialogen und Concerten,* Bibliothèque nationale, Vm[7], 38.
3. *Expeditionis musicae Classis prima* (1667), Bibliothèque nationale, Vm[1], 994. Voyez aussi Vm[1], 1187.
4. Bibliothèque nationale, Vm[1], 989.
5. Bibliothèque nationale, Vm[1], 990.
6. *Denkmaler deutscher Tonkunst, Erste Folge, Band* V, Leipzig, 1901.
7. *Neue geistliche auff die hohen Festtage durchs gantze Jahr gerichtete Andachten,...* 1662. Je cite cette introduction d'après l'exemplaire de la bibliothèque de Mühlhausen.
8. *Exercitia vocis, oder theils Deutsche, theils Lateinische Concerten mit einer Stimme und beygefügten Basso continuo* (Hambourg, 1667). Biblioth. nation., Vm[1], 997. Douze motets de M. Coleius y sont joints.
9. *Denkmäler deutscher Tonkunst* (3e, vol. 1900).

pagnement instrumental renferment bien des traits qui sont empruntés à ses devanciers dans l'art récitatif, mais il les présente du moins sous une forme mélodique souple. Les phrases jouées par l'instrument *concertant* semblent un commentaire lyrique des phrases chantées, à moins qu'elles n'en redoublent plus directement l'intensité, les répétant en imitations rapprochées, comme en ce passage, où les sanglots chromatiques de la voix sont redits par le violon [*Salve coelestis pater* (n° I, p. 2)] :

Violino.

Basso. B.g.

Suspi_ra_mus et flen_ _ _ _ _tes in hac la_cry_ _ma_rum val _ le, in hac la_cry _ _marum val _ le, in hac la_crymarum val_ _ _le

De même, les instruments à cordes suivent le rythme entrecoupé (₵ C ♩♩♩) de la déclamation, sur ces mots *Suspiramus gementes* (n° III), acceptent la cadence emphatique offerte par ces mots *Dominator vitae meae* (C ♫ ♫ ♫ | ♫), dans le *Da mihi Domine* (n° IV) ; leurs motifs s'entre-croisent comme des traits lancés à la volée, tandis que la basse frémit comme la corde tremblante d'un arc, à ces paroles de psaume *Sicut sagittae in manu potentis* (n° VI, p. 37) :



Note de la page suivante. — 1 C'est la dernière phrase du motet *Ach Herr, lass deine lieben Engelein*. Voici le texte entier de cette composition : « Seigneur, fais que tes chers anges, à ma mort, portent mon âme dans le sein d'Abraham, et que mon corps, en sa petite demeure, repose bien doucement, sans aucune souffrance, jusqu'au dernier jour. »



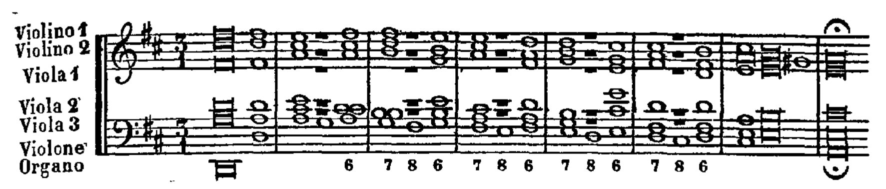
Au delà de ces figures précises, se découvre une vaste perspective d'allusions moins définies, dont le sens pourrait être recherché, et trouvé sans doute, mais où l'émouvant l'emporte sur l'intelligible. Rien de plus spécifiquement musical que cette conclusion de la première partie du beau motet *Ach Herr, lass deine lieben Engelein* (n° XI). Et cependant, il ne serait pas très malaisé d'en expliquer les termes et de les rapprocher des formules expressives classées. Mais ici, ce n'est plus le simple travail du traducteur, c'est le travail du poète qui apparaît : on ne saurait mieux chanter le repos mystérieux de la mort qu'en ce passage[1] :

Violino 1
Violino 2
Viola.
Soprano.
Violone.
Organo.

(tra_gen)
Den Leib in sei_nem Schlaf_
6
kämmerlein
Violone
Gar sanft
ohn'einige Qual
ohn'einige Qual
und Pein
ru_hen
bis an jüngsten
Tag

Le choral *An Wasserflüssen Babylon* (n° XIII, près du fleuve de Babylone), pour soprano solo et cinq instruments à cordes, tient en quelque sorte le milieu entre le motet à cinq voix de C.-Th. Walliser (*Florilegium portense* de Bodenschatz, 2[e] partie) et le choral pour orgue avec double pédale de J.-S. Bach sur le même cantique. L'écriture polyphonique en est ferme et audacieuse, et la forme stricte que Tunder adopte ne le contraint pas à rester impassible : il me suffira de signaler, en preuve du contraire, l'épisode chromatique joint à ces mots, *da weinten wir* (nous pleurions), et la furtive *mutatio modi* par laquelle l'auteur accentue certains traits douloureux, au premier violon, huit mesures avant la dernière, dans la partie vocale, tout près de la conclusion, à la fin de la vocalise déployée sur le pénultième de ces mots : *täglich von ihnen leiden* (souffrir par eux chaque jour).

Chez ce maître paraissent plusieurs cantates composées sur des chorals, dont les différentes strophes sont successivement traitées. Je citerai la puissante cantate sur le choral *Ein' feste Burg*. Dans l'introduction, jouée par deux violons, trois violes, le *violone* et l'orgue, tout nous parle de fermeté hardie et de vigueur provocante (voyez les accents syncopés du début et l'épisode rudement cadencé qui précède le 3/1). Cette symphonie se termine par une péroraison animée[1] où nous voyons cette suite harmonique d'une opiniâtreté significative :



Dans le premier verset, chanté par le soprano, s'esquisse la forme du choral d'orgue tel que l'écrira Pachelbel, les instruments annonçant (à partir seulement du deuxième vers) la mélodie exposée par la voix. Le second verset, à quatre voix, avec deux violons, est d'une belle énergie : dans les passages qui disent la faiblesse de notre puissance, rayonne d'avance la force de « celui qui combat pour nous ». A la vérité, l'effort des motifs est interrompu, les accords de l'accompagnement et les accords des voix sont séparés, il n'y a pas de consistance, pas de suite dans leurs tentatives, et point d'union entre eux. Mais ils vont s'organiser et se coaliser, dès que la croyance au secours divin sera déclarée : tout se ralliera et se groupera en une masse vigoureuse, continue et irrésistible. Et quand le chœur demande, en interrogations impatientes (presque comme dans une *passion* de Schütz, et comme dans la *Matthäuspassion* de Bach), quel sera le juste élu qui défendra le peuple de Dieu, le ténor seul proclame son nom : « Il s'appelle Jésus-Christ, » et l'ensemble des voix et des instruments, solennellement, ajoute : « Le Seigneur, le Seigneur des armées. » La volonté descriptive l'emporte d'abord dans le verset qui suit, pour représenter les enroulements des innombrables démons. L'œuvre se conclut par la résolution d'appartenir au « royaume de Dieu ».

Depuis 1654 organiste à Hambourg, le Thuringien Matthias Weckmann (1621-1674), élève de Schütz, reste fidèle aussi à l'art imagé de son maître[2]. D'autre part, en Christoph Bernhard, Schütz devait trouver le musicien capable d'écrire en style grave un chant de funérailles tel qu'il le voulait pour ses obsèques. Ce maître vécut aussi quelque temps à Hambourg. Pour en connaître les tendances, il faut citer le *Sendschreiben* qu'il publie avant les messes de Johann Theile, écrites *juxta veterum contrapuncti stylum*. Il y célèbre la gravité et la pureté de cette forme, éloignée de toutes les vanités du siècle[3].

Un Thuringien encore, transplanté dans le nord de l'Allemagne, Joh. Sebastiani, maître de chapelle à Konigsberg, fait imprimer en 1672 une *Matthaüspassion* où reparaît le type de la *sinfonia* de Gabrieli ainsi que la survivance, dans le récit, des cadences empruntées au style de madrigal. Il faut noter, dans cette œuvre, l'introduction du choral, non pas chanté par la communauté, mais par le soprano, accompagné de quatre violes. Deux violons figurent dans l'orchestration des passages chantés par le Christ. Ils interviennent aussi dans les chœurs. Il n'est pas inutile de rapprocher le chant de la dernière invocation de Jésus en croix de la phrase jointe par Schütz aux mêmes paroles dans la *Matthauspassion* :



Dans le chœur *Herr, bin ich's?* la forme interrogative des motifs et l'entrée successive des voix rappelle Schütz et annonce Bach. La structure des réponses de Jésus (Tu l'as dit) est à remarquer : l'affirmation et la certitude sont exprimées, à deux reprises, par un simple mouvement de la dominante à la tonique.

1 Cette péroraison est mesurée à 3/1. Chez Schutz, cette indication numérique est quelquefois suivie de la mention *presto* (terme auquel il ne faut pas donner cependant la valeur actuellement acceptée : le *presto* du XVII[e] siècle n'est pas d'une extrême vitesse).

2 Voyez ses œuvres dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst* (VI, 1902).

3 Des compositions de Bernhard sont dans le volume cité dans la note qui précède celle-ci. Les messes de Theile sont à la Bibl. nat. *Pars prima Missarum 4 et 5 vocum. pro pleno Choro, cum et sine Basso continuo*,... 1673, Vm[1], 890. Cf. *Dietrich Buxtehude*, pp. 129-133. Dans quelques motets faits sans doute vers 1680, Theile écrit avec beaucoup plus d'expression que dans ses œuvres antérieures. De ce groupe sont *Ach, dass ich hören sollte*, pour soprano et 5 *Viole* (Upsal, *Tab.* 85 . 70), de forme définie, avec reprise abrégée du commencement, dans *Die Seele Christi*, pour sopr. et cordes, abondent les formules de récitatif (Upsal, *Tab.* 85 81), les violes de gambe accompagnent le soprano, dans *Jesu, mein Herr*, tour à tour suppliant et résigné (Upsal, *Tab.* 85 81). Mais dans son *Gott, hilf mir*, pour 5 voix et 8 instr., il est loin d'atteindre à la force d'un Buxtehude (Upsal, *Vok. mus.* fol. 66 . 11).

Quelques intentions pittoresques se décèlent dans l'accompagnement instrumental (Le coq alors chanta). Le récit de l'évangéliste est parsemé de traits profondément significatifs. Ainsi, quand il déclame ces mots : « Et ils tombèrent dans l'affliction et la crainte, » et quand il dit : « Jésus poussa encore un grand cri et mourut : »



En 1673, Johann Theile donne une passion où le choral intervient, comme dans l'œuvre de Sebastiani[1].

Tandis que se développe ainsi la musique luthérienne, où s'unissent les deux forces créatrices de la musique récitative et du cantique populaire, les œuvres latines se présentent sous une forme assez peu remarquable. Dans les motets que Georg Schmetzer d'Augsbourg publie en 1671[2], l'invention est pauvre, les motifs sont étriqués et sans vie. Dans ses messes, ses psaumes, le maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg, J.-Melchior Kaiser, né à Saverne, écrit une musique anguleuse et tourmentée, qui a parfois la raideur des figures gothiques sans jamais en refléter l'expression. Il a des gaucheries harmoniques dépourvues de charme et il écrit sans pureté[3].

Dans les *Cantiones* de Léonard Sailer d'Ulm (1696)[4], paraît au contraire une ampleur aisée et de la facilité dans le tour mélodique, et l'on oublie que la récitation du texte n'est pas d'une correction parfaite[5] :



* *
*

Cependant, les formes de la cantate d'église s'ébauchent. En 1680, le fécond Wolffgang Carl Briegel (1626-1610), alors maître de chapelle de la cour de Darmstadt, après avoir longtemps vécu à Gotha, publie son *Musicalischer Lebens-Brunn*, composé sur des textes de l'Ecriture, s'appliquant à chaque fête

1. *Denkmäler deutscher Tonkunst, Erste Folge*, XVIIer *Band*, 1904. Ce volume contient les deux compositions.

2. *Cantiones sacrae*, etc. (de II, III, IV, à IX voix). Séb. de Brossard nous a laissé une copie manuscrite de la plupart des compositions de ce recueil (Bibl. nat., Vm¹, 1309).

3. *Trisagion musicum* (op. 1), 1683, Bibl. nat., Vm¹, 903. — *Missae breves octo a 4 vocibus et 2 violinis concertantibus totidem vocibus et violis cum Fagotto accessoriis ad beneplacitum*, 1686 (Bibl. nat., Vm¹, 904). — *Psalmi vespertini*, 1690 (Bibl. nat., Vm¹, 1061).

4. *Cantiones sacrae, unius, duarum, trium et quatuor vocum, cum Instrumentis, et Basso continuo. Authore Leonardo Sailer, Ulmensi, Serenissimi Principis a Baden et Hochberg, etc., musico et organista aulico*, Bâle, 1696 (Bibl. nat., Vm¹, 1066).

5. Dans cette periode dont la duree correspond à peu près à la durée de la vie de compositeur de Schütz, beaucoup de musiciens encore devraient être mentionnes. Il est facile de reconnaître la valeur, ou les tendances de compositeurs dont les œuvres ont éte rééditées, par exemple, Hieronymus Praetorius ou Stadlmayer. Mais il faut recommander aux historiens de la musique et aux maîtres de chœur les œuvres de Th. Selle, dont Mlle Arnheim vient d'écrire la biographie (*Festschrift* publ. pour le 90e anniversaire de R. von Liliencron), de J. Weiland (*Deuterotokos*, 1656), de Ch. Werner (1646); chez ces deux derniers, comme chez Zeutschner, l'influence de Schütz est manifeste Citons encore Joh. Vierdanck, Clemens Thieme, Bütner, Kress, Kreichel, Pohl, Balthasar Erben (je signale son touchant *Ach, dass ich Wassers genug*, Ups., *Tab.* 85 : 86 ; son *O Domine, Jesu Christe*, où la disposition des voix et la modulation sont fort expressives, Ups., V. M. 20 . 8, etc.); Rosenmüller, etc. Sur certains auteurs, comme Caspar Förster, à la vie agitée, à la musique diverse et tumultueuse, je publierai bientôt une étude développée (cf. *Dietrich Buxtehude*, pp. 60-77), il faudrait aussi faire connaître Christian Geist, compositeur fécond, inégal, mais parfois fort émouvant (voyez son *Vater unser*, Ups., *Tab* 85 : 80; cf. *Dietrich Buxtehude*, pp. 107-112). — Beaucoup de motets allemands de ce temps sont dans les collections d'A. Profe (1641 et années suiv., Bibl. nat.). Consultez aussi, pour la bibliographie, la description et l'inventaire particulier des œuvres, l'excellent *Catalogue des imprimés de musique des 16e et 17e s.* de la Biblioth. de l'univ. roy. d'Upsala publ. par M. Rafael Mitjana (1911).

[illegible]

[illegible]


Cantus
B.c.
Jam_mer hat mich ganz, hat mich ganz umgeben. E_
lend, E lend, Elend hat mich an_ge_than, Trau_ern, Trau_ern
heisst mein kurzes Leben. Trübsal Trübsal Trübsal führt mich auf dem
Plan, Gott der hat mich gar ver_gessen Keinen Trost, keinen Trost wei-
ich zu fassen bin auf die_ser auf die_ser Un_glücks Bahn

[illegible]

[illegible]

passage caractéristique, où, par une mélodie heurtée, entrecoupée et d'une modulation inattendue, il veut nous dire le trouble des misérables et les soupirs des pauvres :



Au commencement d'une composition pour le XXI[e] dimanche après la Trinité, il renouvelle une ingénieuse image de Schütz (ps. 121) :





Signalons enfin l'usage qu'il fait du choral : dans la musique pour le dimanche *Invocavit*, la « symphonie » d'introduction annonce le choral *Vater unser*, dont le soprano va chanter une paraphrase mélodique, et la conclusion de l'œuvre se fait par une strophe, ornée aussi, de ce cantique de Luther. Commencée en ré mineur, la composition finit ainsi en ré majeur, contraste significatif : après avoir prié Dieu de nous épargner la tentation, le chanteur célèbre la victoire sur le tentateur[1].

Le dessein d'écrire pour les humbles chapelles se découvre aussi chez Nicolas Niedt, organiste de la ville à Sondershausen. On lit dans l'avertissement qui précède sa *Musicalische Sonn- und Fest-Tags-Lust* (1698), que cette œuvre est si commodément disposée que, suivant les ressources de chaque église, on peut le jouer intégralement ou laisser quelques parties de côté. La tâche d'Altenburg et de Hammerschmidt, Niedt prétend ainsi la continuer, dans cette région où, nous dit le rédacteur de la préface, « la noble musique est florissante, et fait l'ornement des églises non seulement dans les villes et les bourgs, mais dans les villages mêmes, puisque dans maint temple rustique on a le plaisir de trouver un bel orgue et une musique soignée et édifiante, formée de voix et d'instruments ». Les soli n'ont pas ici le même caractère récitatif que nous avons pu admirer chez Briegel : ils se chantent en forme d'ariette spirituelle. L'inspiration de Niedt est d'ailleurs plus instrumentale que vocale. Il aime les thèmes composés de notes répétées, les vocalises étendues. De plus, il traite le texte assez maladroitement ; comme les anciens compositeurs de motets[2], il a coutume de redire plusieurs fois de suite les mots, et il lui arrive de les redire d'une façon désagréable et même de tomber dans l'absurdité. Il suffit d'ouvrir son recueil pour s'apercevoir de cette faiblesse, et l'on peut y rencontrer cette étrange proposition : *Unerträglich. -erträglich ist dein Zorn, Herr* (intolérable, tolérable est la colère, Seigneur)[3]. Cependant, il connaît bien les recettes du style récitatif, dont il rappelle une des lois fondamentales, quand il dit, dans son avant-propos, que « plus lente sera la mesure, d'autant plus distinctement sera perçu le texte ». Il parvient quelquefois à interpréter avec assez de justesse et

1. Voyez l'ouvrage de Winterfeld : *Der evangelische Choralgesang*, III[e] v.

2. Voyez l'ouvrage de Spitta, *J.-S. Bach*, p. 68.
3. XXII[e] dim. après la Trinité. La déclamation du texte est aussi particulièrement fautive dans la 1[re] partie de *Hilf, Herr* (soprano 1[er])

même avec quelque force les paroles qu'il a devant les yeux. Ce début de chœur est d'une grande fermeté :



Il y a de la grâce dans ces motifs :

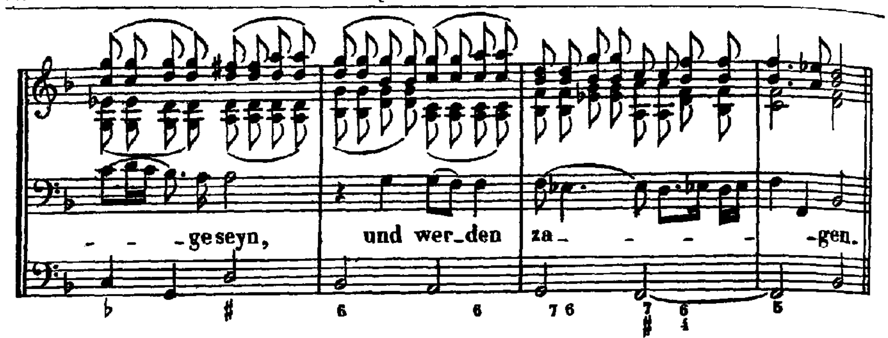


Quand il traduit ces mots : *Es ist dir gesagt, Mensch was gut ist... nämlich Gottes Wort halten* (il t'est révélé ce qui est bon, etc., à savoir, garder la parole de Dieu), il change le mouvement à ce mot *nämlich* (à savoir), qu'il marque en le répétant, joint à de massifs accords : Bach se servira aussi d'accords largement posés, dans sa cantate qui commence par les mêmes paroles, pour accentuer *nämlich.*

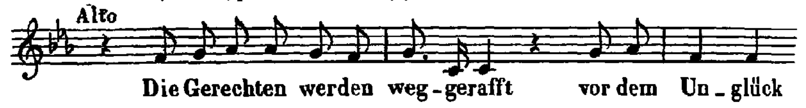
Antérieures de près de vingt ans, les *Geistliche Harmonien* [1] de Johann Caspar Horn, écrites sur les evangiles de chaque dimanche et de chaque fête, correspondent aux mêmes besoins des communautés luthériennes que les œuvres que nous venons de citer. Horn maintient d'ailleurs encore, comme le fera Niedt, les principes du style récitatif : il exige un accompagnement doux, en faveur de l'intelligibilité du texte, et il prévient que la mesure ne doit pas être suivie avec une rigidité mécanique, mais assouplie, quand le *genius* du musicien doué l'en avertira. Il a plus d'imagination et de sentiment que de technique, et il invente ou amplifie des figures musicales d'effet dramatique. Ainsi, dans la prophétie relative à la terreur des derniers jours (2e dim. de l'Avent) :



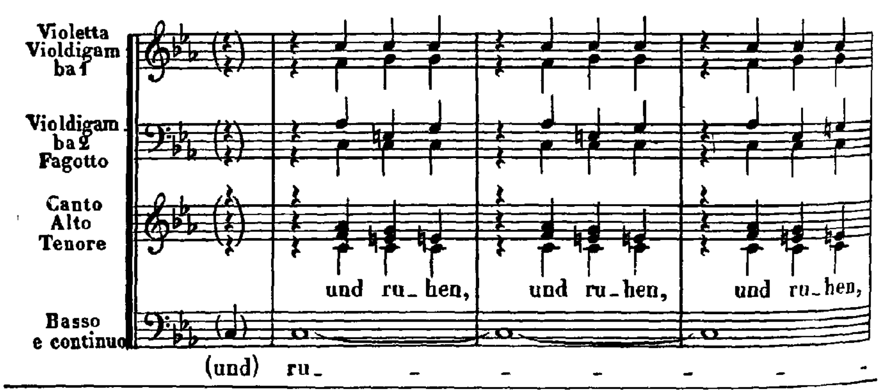
[1] Publiées en 1680. Je les cite d'après l'exemplaire conservé à la bibliothèque de la ville de Leipzig.



Au milieu de ces compositeurs qui, à la fin du XVIIe siècle, prêchent la parole de Dieu, dans le langage fixé par Schütz, quelques maîtres dominent. Johann Philipp Krieger, né à Nuremberg en 1649, élève de J. Drechsel et de Gab. Schütz, puis élève et suppléant de J. Schröder, organiste de la cour à Copenhagne (1655), entra au service du margrave de Bayreuth en 1672. Peu après, réduit à l'inaction par suite des guerres contre la France, auxquelles le prince prenait part, il se mit à voyager, visita l'Italie, où il voulait étudier le clavecin avec Pasquini, revint par Vienne, et, à peine de retour à Bayreuth, prit congé pour toujours, et, après s'être fait connaître à Francfort et à Cassel, devint maître de la chapelle ducale de Saxe-Weissenfels, à Halle, puis à Weissenfels, où il resta jusqu'à sa mort (1726). C'est à la fois u habile architecte et un orateur puissant. Dans un du religieux pour deux soprani publié par R. Eitner[1] l'accompagnement instrumental se relie ingénieuse ment aux voix, en redit les motifs, en grandit l'effi sion lyrique. Deux de ses motets ont été édités pa M. Max Seiffert[2]. Le premier (1686) est écrit à qua tre voix, avec *violetta,* deux violes de gambe, *fagott* et basse continue. Il est fait sur le texte de l'Ecritur qui commence par ces paroles : *Die Gerechten wer den weggerafft vor dem Unglück* (16e dim. après l Trinité). Les accords soutenus des instruments envi ronnent d'une harmonie calme ce motif exposé suc cessivement par les voix :



Après un ensemble assez court en style d'imitation, le ténor expose la dernière phrase, reprise par l'alto, et ces deux voix, accompagnées de la seule basse continue, s'unissent et insistent avec douceur, sur les derniers mots de cette proposition : *Und die richtig vor sich gewandelt haben, kommen zum Frieden.* Alors seulement reparaissent les instruments dont les accords, au rythme égal, semblent un commentaire de ces paroles : « viennent à la paix. » Le soprano et la basse renouvellent, dans le même ton, l'épisode chanté par le ténor et l'alto, et les instruments répètent leur tranquille ritournelle, terminée comme la première fois, par une sorte d'écho. Les quatre voix articulent simultanément les paroles du début, en harmonies massives auxquelles s'associent les instruments, puis, à chacune des parties, les mots *und ruhen* sont exprimés par une tenue prolongée, accompagnée par le murmure uniforme des autres parties du chœur et de l'orchestre, et cet artifice expressif quatre fois répété sert à terminer le motet. Voici les dernières mesures, qui permettront de juger de la péroraison tout entière :



1. *Monatshefte für Musikgeschichte,* 29.

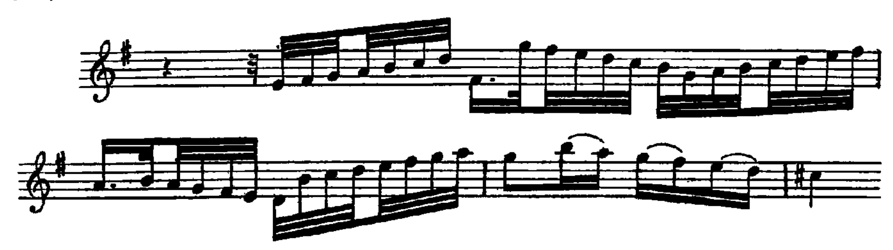
2. *Denkmäler Deutscher Tonkunst,* 2e série, 6e vol.



La seconde composition de J.-P. Krieger, que nous présente M. Seiffert, est un solo de basse, accompagné de violes et d'un violon concertant. Cette œuvre correspond bien au titre de *Lamento* qui est inscrit au commencement. Après une introduction où le violon annonce le motif que la voix exposera, et prélude aux tirades sombres et violentes qu'il fera entendre lui-même, le chanteur entre en scène par ces mots, déclamés avec l'accompagnement de la seule basse continue :

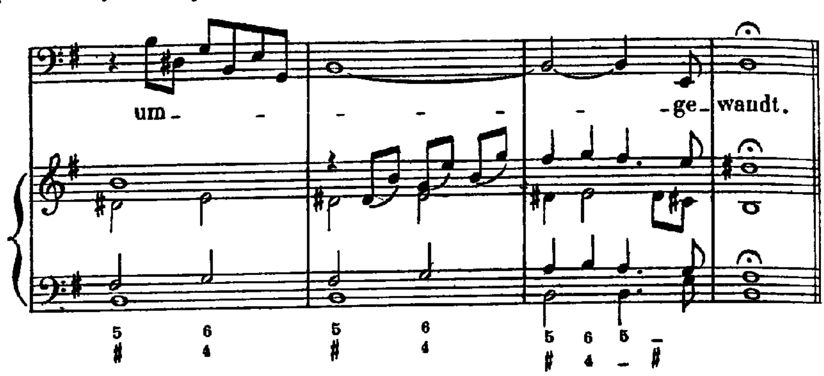


« Ta bonté s'est-elle changée en colère ? » poursuit la basse ; et voici que le violon, au-dessus des accords des violes, jette des traits emportés, contrariés, menaçants, et ne se rallie au mouvement des autres instruments que pour exprimer, avec eux, l'anxiété desséchante qui engourdit l'homme pécheur, certain de sa faute et tremblant devant la justice divine.



Le chanteur déclame alors, en tons entrecoupés, des mots qui disent l'accablement. Après ces plaintes, le récitant s'exalte : « Je tends vers toi mes mains, mais tu t'enfuis, Seigneur, tu t'enfuis quand je me tourne vers toi. » L'instrument principal, à ce passage, reprend un rôle descriptif et expressif : tandis que la voix monte, lentement d'abord, puis plus vite, marquant ainsi l'intensité progressive de la prière désespérée, le violon, par des gammes ascendantes rapides, interprète l'idée de fuite énoncée dans le texte; mais ces gammes sont étroitement reliées au mouvement mélodique et rythmique du chant, puisqu'elles s'élèvent, à l'octave supérieure, au-dessus de chacune des notes accentuées de la ligne vocale. Plus loin, le violon aide encore, par des motifs saccadés ( ), au commentaire des mots : « Tu frappes à coups redoublés sur mon cœur qui souffre, » et l'on devine la signification de ces envolées tumultueuses, quand la basse dit : « Pourquoi me persécuter ? » Un épisode moins tourmenté, mais rempli encore d'intentions dramatiques et démonstratives, repose de ces magnifiques rudesses : il est suivi d'un court interlude où le violon rappelle le premier motif. La voix reprend alors, par les mêmes tons que l'on entendit au début. Cette allusion musicale suffit pour indiquer la volonté de donner a cette longue scène une forme assez déterminée. Mais Krieger se garde bien de trop marquer ici le retour des premiers motifs : le sens des paroles par lesquelles son œuvre se termine lui interdit de se répéter. La colère de Dieu y est encore évoquée, mais elle ne gronde plus, apaisée déjà par une dernière supplication : « Fais que ton courroux se transforme en bonté. » Par une image d'une subtile ingé-

nuité, Krieger traduit cette phrase du texte : la vocalise que la basse joint à la première syllabe du mot essentiel est « retournée » par le violon. C'est une habile interprétation symbolique des paroles[1].



Le frère puîné de J.-Ph. Krieger, Johann Krieger (1652-1735), fut élève de Wecker. Dans son introduction au recueil dans lequel il publie quelques-unes de leurs pièces, M. Max Seiffert définit très heureusement l'individualité de chacun des deux frères. Il démêle, chez le premier, les traces de l'influence italienne, qui se manifeste par la structure aisée en la mélodie et l'emploi du violon concertant. Chez le second, il distingue des façons tout allemandes, la concision un peu étroite des motifs et la facilité à manier le style figuré. « Le style mélodique et certaines tournures d'harmonie de Johann-Philipp nous annoncent la gravité pleine de pensée de J.-S. Bach, tandis que le regard de Händel semble rayonner dans la musique adroite, ferme et nette de Johann. Ainsi la triple fugue qui termine la cantate *Gelobet sei der Herr,* avec un thème lapidaire, et des sujets accessoires qui s'enroulent en souples guirlandes, est tout à fait dans le caractere de Händel[2]. » Handel estimait d'ailleurs les ouvrages de Joh. Krieger, dont il emporta en Angleterre les pièces de clavecin (*Anmuthige ClavierUebung,* 1699, et dont il connut sans doute les cantates, par Zachow, qui les a conservées en manuscrit[3].

Tandis que J.-P. Krieger étudie avec assiduité la musique italienne, Johann Fischer, né en Souabe, reste quelque temps près de Lully, dont il est le copiste de musique : dans les courtes compositions religieuses contenues dans son recueil intitulé *Himmlische Seelen-Lust* (1686), la coupe de certaines ritournelles, la tournure de quelques phrases mélodiques, une sorte d'entrain rythmique dans les accompagnements, sont des témoignages de sa connaissance du style français. Près de Bockshorn, à Stuttgard, il se familiarisa sans doute avec les compositions des Italiens. Mais il n'a point l'emportement de ces musiciens violemment expressifs. Il reste toujours dans ses airs quelque chose de la « tendresse » un peu artificielle des Français, tendresse plus profonde chez lui, car il la nourrit de la sentimentalité grave qu'il tient de sa race : il acquiert ainsi un langage assez émouvant, parfois de souffle un peu court, mais que la sincérité garantit de la monotonie. Je transcris ici le dixième air de son recueil :



1. Il convient de citer encore quelques motets de J. P. Krieger, conserves dans les manuscrits en tablature de la bibl. d'Upsal. Un duo pour sopr. et basse (*Der Herr ist mein Licht,* 82 : 35), où la basse continue a cette uniformite de mouvement qui est particulière aux œuvres italiennes du même temps. Deux violons accompagnent. Chaque voix chante un verset en solo. Le tout est de style facile, où abondent les images familieres aux musiciens de ce temps (vocalises descendantes sur *fallen,* musique guerrière pour traduire « et si une armée se présente contre moi »). Même clarte dans *Laudate, pueri* (83 : 17), dans *Beati, omnes* (83 : 80). Dans *Exulta, jubila* (83 : 73), pour sopr., basse et 2 violons (ms. date de 1681), je signale un récit de soprano (*O quam suavis*), où Krieger écrit une expressive suite de dissonances sur *desiderat anima nostra.* Un *Nun dancket alle Gott* (85 : 1) pour 3 voix et 2 violons, est, au debut, de sonorite pleine.

2. Ed. citee, préface.

3. C'est à Joh. Krieger qu'il faut attribuer le motet *Quis me territat,* admire par S. de Brossard, et conservé en manuscrit à la Bibl. nat. de Paris, et à la Bibl. roy. de Berlin.


Soprano
O
Trau _ rig keit, o Herzens Sehnen, O schweres Bley der Sünden_
Last! Ach, dass ich doch könnt immer thränen und wär' auf Seufzen
stets ge_fasst! Ach, dass für meinem Laster_ Leben, Ich möcht aus
V.1
grosser Furcht erbe_ _ben. Komm her, mein Herz, und tritt zum
Kreuzen; Sieh an des Herren schwere Pein. Was gilts der Lüs_te ste_tes



Si cette douce mélancolie lui est propre, elle ne lui interdit pas cependant d'être pittoresque : il ne se refuse l'emploi d'aucune des images animées que ses contemporains mêlent au chant, pour traduire certains mots : ainsi, dans le *Madrigale tertium* (*Was ist der Neid*[1]?), il ne néglige point de dépeindre les replis du « serpent de l'envie », et, quand le texte du *Madrigale quartum* lui présente ces mots : « Loin de moi, peuple des péchés, » il donne à l'orchestre une véhémence significative. Enfin on trouve dans son œuvre des motifs dont l'ampleur paisible est fort agréable (*Madrigale primum*) :



Dans son catalogue manuscrit, conservé à la Bibliothèque nationale, Séb. de Brossard loue Fischer, jugeant que sa musique est « très bonne et de style moderne ». Par ce que nous lisons dans le même inventaire, au sujet de Ph. Heinrich Erlebach, nous comprenons mieux ce que S. de Brossard admire en Fischer. Il écrit en effet, à propos d'un recueil d'Erlebach : « Cet ouvrage est très bon et du vrai goût de la musique italienne moderne. » Il est intéressant d'observer que ce musicien français ne distingue pas, chez Fischer, les traits qu'il relient de ses études françaises, et qu'il n'aperçoit point non plus ce qui, chez ce compositeur, est spécifiquement allemand. Mais ce qu'il trouve en lui de « moderne », l'intensité d'expression aussi bien que les procédés de l'écriture[2], il le considère évidemment comme venant d'Italie. Cette appréciation n'est qu'à peu près juste. S. de Brossard attribue à l'influence des Italiens ce qui dépend de la nature germanique. On conçoit d'ailleurs qu'il s'y trompe, abusé par les apparences, et plus familier avec les auteurs d'outre-monts qu'avec les auteurs d'outre-Rhin. Cependant, ces œuvres qui se confondent en son esprit sont d'essence bien différente. Le discours pathétique des Italiens semble toujours être fait pour la scène : dans les phrases sobres des Allemands on découvre, au contraire, un désir d'expansion lyrique dont une sorte de pudeur retient sans cesse l'essor. Tandis que les Italiens feignent en maîtres et traduisent avec exubérance des sentiments qu'ils n'ont qu'en imagination, les Allemands, vraiment possédés, craignent d'être trop démonstratifs et de passer pour de vains virtuoses de l'émotion. Aussi, dans certains cas où les Italiens délirent déjà, ils restent modérés, par conscience aussi bien que par tempérament. Il faut que les idées grondantes de leur religion, les idées de la grâce, de la justification, du Dieu juste et tout-puissant, de la dette du pécheur, les surexcitent, pour qu'ils éclatent. Mais alors, ils atteignent, par leur énergie, aussi haut que les compositeurs plus tumultueux, et le ton concentré qu'ils gardent d'habitude les fait paraître encore plus violents.

Nous avons cité un exemple étonnant de cette vigueur expressive des Allemands chez J.-Ph. Krieger. Dans une composition attribuée à Heinrich Bach (1615-1692), nous trouvons, sous le même titre de *Lamento*, une œuvre de tout point semblable à l'œuvre sombre et poignante de Krieger, *Wie bist du denn, o Gott*. Cette pièce, conservée en manuscrit à la bibliothèque d'Upsal[3], mérite d'être connue. Dans cette mu-

1. « Qu'est-ce que l'envie ? »

2. En particulier, sans doute, certains accompagnements en style d'imitation.

3. Je remercie vivement la direction de la Bibliothèque de l'université royale d'Upsal, et particulièrement M. Axel Andersson, pour la communication de cette pièce. Depuis que cet article a été écrit, cette pièce a été publiée, en Allemagne, sous le nom de Joh.-Christoph Bach. On a, en effet, de bonnes raisons pour croire qu'elle est du fils de Heinrich. Cependant, le manuscrit donne, nettement, le nom de Heinrich. Je reviendrai, dans un autre ouvrage, sur cette question.


Violon
Alto
Viola 1
Viola 2
Ach! ach! Ach! ach! dass ich Was_ sers g'nug Was_
sers g'nug, Was_sers g'nug hät_ te in meinem Haup te und meine


Au_gen Thränen Quel_len wä _ ren und mei _ ne Au_gen Thränen Quellen
wä _ ren, dass ich Tag und Nacht Tag und Nacht Tag
und Nacht be_weinen könnte meine Sün_ - _de Meine Sünde
senza violone


gehen über mein Haupt wie eine schwe - re Last, sind sie mir zu
(V. col B.c.)
(V.)
schwer wor_den, da_rum wei_ - - _ne ich so,
da_rum wei_ - _ne ich so und meine bei_de



Augen flies_
_sen mit
Was_ser
flies_
sen flies_
_sen mit
Was_ser_
_ meines
Senf_
_zens ist viel.
meines Seufzer


und mein Herz, mein Herz ist be - trü - bet, be - trü -
beț, denn der Herr, der Herr hat mich voll Jammers, voll Jammers, voll Jammers ge -
macht, im Ta - ge seines grimmigen Zorns -



Les deux fils de Heinrich Bach ont composé de remarquables motets, publiés au XIXe siècle. Le plus âgé, Johann-Christoph (1642-1703), fut organiste à Eisenach depuis 1665 jusqu'à sa mort. On a loué justement son habileté à « trouver de belles idées et à exprimer les paroles », et le charme mélodique, la plénitude de sa musique, ont été admirés[1]. Son audace émerveillait encore Philippe-Emmanuel Bach. Je signale seulement l'inoubliable motet à deux chœurs *Ich lasse dich nicht*, que l'on connaît en France sous le nom de Jean-Sébastien[2]. Ph. Spitta donne une analyse complète d'une composition où Johann-Christoph traite les paroles de l'Apocalypse : « Et un combat s'éleva dans le ciel. » Deux chœurs à cinq voix, deux violons, quatre altos, le basson, quatre trompettes, les timbales, la basse à cordes et l'orgue sont employés dans cette œuvre puissante. Je renvoie ici à l'ouvrage de Spitta qui cite des passages caractéristiques de cette scène musicale[3]. J'observerai cependant que l'idée du premier motif n'a pas été imaginée par Hammerschmidt (*Ander Theil geistlicher Gespräche über die Evangelia*, Dresde, 1657, n° 265), mais que Michael Altenburg la formule déjà (*Die Engelische Schlacht*, n° 4 du recueil intitulé *Gaudium Christianum*, 1617)[4]. On possède encore quelques motets du même maître, qui est un architecte et un poète. Spitta les analysa d'une manière assez détaillée et avec pénétration, dans son admirable livre sur J.-S. Bach. Qu'il me soit permis de renvoyer à cet ouvrage (I, p. 71) et à l'édition que F. Naue a donnée de ces compositions. Le frère de Johann-Christoph, Johann-Michael (1648-1694), est représenté dans ce recueil par quelques motets. Le talent de ce musicien est inégal. Quelquefois profond comme Johann-Christoph, il se montre souvent inférieur à ce maître par le plan et par la technique de ses œuvres. Après avoir signalé deux motets dont l'un (*Sei nun wieder zufrieden*) lui paraît mal construit, Spitta énumère plusieurs motets avec choral. Dans le dernier qu'il cite, il distingue un présage de la fantaisie romantique de J.-S. Bach, appliquée à la traduction de ces paroles : *Unser Leben ist ein Schatten*. Une sorte de cantate religieuse, pour chœur à quatre voix, deux violons, trois violes et orgue (*Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ*) appartient presque encore au style de motet, et cependant, par quelques traits, ressemble à un oratorio. L'œuvre, sans être égale aux œuvres de Jean-Christophe, est cependant pleine d'intentions poétiques et d'images heureuses. Des quelques motets de Johann-Michael qui subsistent, deux seulement, nous l'avons dit, ne s'inspirent point du cantique allemand. En général, ces œuvres que Spitta étudie en détail sont d'une écriture imparfaite. Dans la conduite des voix on remarque des pauvretés et des gaucheries ; mais il ne convient pas d'être trop sévère pour ces défauts, communs à la fin du XVIIe siècle[5].

⁂

A côté de ces maîtres de la musique chorale, d'autres compositeurs continuent à développer le chant à voix seule. Ainsi se préparent tous les éléments de la cantate d'église telle que J.-S. Bach la présentera. Dans un recueil manuscrit de la bibliothèque de Wolfenbüttel (n° 294) nous rencontrons des pièces où le style de la musique récitative est appliqué à des œuvres faites sur des textes religieux, et même sur des textes de choral. Les accompagnements des instruments n'ont pas été conservés, mais, par le chant et la basse continue, qui nous restent, on peut se faire quelque idée de la forme et de l'esprit de ces compositions. Sur le choral *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* (n° 9) J.-W. Franck écrit une paraphrase en solo assez développée et d'une déclamation fort expressive. Après une introduction (2 violons et basse) grave que, par les harmonies indiquées à la basse continue, l'on devine pénétrante, on entend le choral, exposé simplement. Les autres versets sont ingénieusement ornés : la mélodie est toute fleurie d'arabesques significatives. L'insistance de certaines formules dépeint l'accablement du fidèle suppliant (2e strophe) ; avec ces paroles de la 3e strophe : « Une pierre me tombe sur le cœur, » les notes frappent lourdement :

1. Mizler, *Musicalische Bibliothek*, IV, 1754, 1re partie, p. 159 (notice nécrologique de J.-S. Bach).
2. Ce motet est publié par M. Ch. Bordes, dans les collections de la *Schola Cantorum*.
3. *J.-S. Bach*, I, p. 43 et suivantes.
4. Voyez plus haut, p. 937.
5. Voyez, dans le *Bach-Jahrbuch* de 1907, l'analyse thématique de plusieurs autres motets de ces compositeurs, avec les remarques de M. Max Schneider.

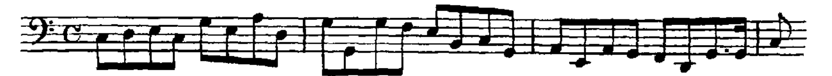


Le rythme devient agité, il y a comme des soubresauts dans le chant et dans la basse continue, à ces mots : « Et je suis environné de crainte. » Quand l'espoir succède à la terreur, le mouvement change, une cadence alerte (♩♩♫) anime les phrases déployées par le soprano.

Dans un cantique de Noël (n° 19), dont le commencement contient des passages qui sont d'une déclamation très juste et à peine enjolivée, Franck célèbre le Christ enfant par une sorte de prière lyrique, doucement balancée[1] :



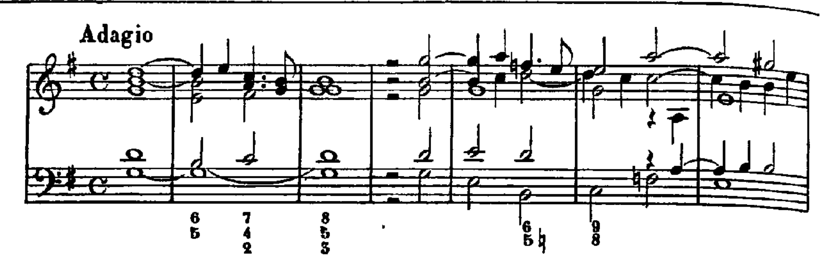
Le même recueil de Wolfenbüttel renferme un duo en forme de chaconne pour deux *soprani*, avec 2 violons et basse continue de Dietrich Buxtehude, organiste à Lübeck. La « basse obstinée » de la chaconne est faite de ce motif :

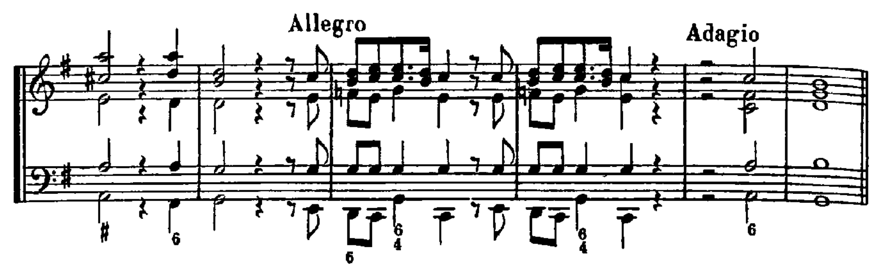


Cette composition est d'un tour aimable, plus mondain peut-être que religieux. Il ne faut point trop l'en blâmer : Buxtehude a parfois le mérite bien rare de captiver ses auditeurs en laissant s'épanouir, dans sa musique, une sorte de sourire. Mais ne croyez pas que ce rayonnement témoigne d'une joie vulgaire : rien de plus délicat au contraire que les joies de Buxtehude. Jamais elles ne nous choquent, mais elles s'insinuent en nous et nous possèdent. C'est ainsi que le début de l'une de ses cantates a telle grâce que l'on ne saurait y demeurer insensible : on n'oublie point cette musique tout unie qui accompagne les mots : *Alles was ihr thut, mit Worten oder mit Werken, das thut alles im Namen Jesu*[2]. Un peu plus d'accent, et elle serait saccadée; une redite encore, et on la trouverait commune. Et cependant, on ne regrette point que le tour trop facile de cette mélodie l'ait rendue obsédante : la sincérité, la naïveté de l'expression, rachètent ce que le chant aurait de trivial, si tout autre que Buxtehude l'avait écrit. La cantate qui commence ainsi est précédée d'une *sonate* formée d'un grave exorde, aux harmonies subtilement enchaînées, et d'un *Presto* en style d'imitation. Après l'espèce de cantique populaire que nous avons signalé, la basse déclame, en phrases répétées sur différents degrés du ton : « Aie ta joie dans le Seigneur, il te donnera ce que ton cœur désire. » Cet *arioso* (*mi mineur*) est suivi par un admirable intermède d'orchestre. Comme si, par l'enchantement de la musique pure, se réalisait déjà la promesse de béatitude, la « symphonie » s'élève soudain, ample, radieuse et tendre : de l'accord de sixte de *mi mineur*, largement énoncé, jusqu'à l'accord parfait de *sol majeur*, se déploie une série de modulations lentes. Du *si* de la quatrième corde, les premiers violons descendent, degré par degré, jusqu'au *sol* de la deuxième corde. Alors les instruments se taisent; seulement accompagné de la basse continue, le soprano entonne : « Je laisse à Dieu le soin de décider. » Le chœur dit la seconde strophe de ce cantique, puis, vers la fin, l'orchestre se joint aux voix, après avoir d'abord joué des interludes. Une autre *Sonata* précède la reprise du premier chœur, par laquelle se termine la cantate. Dans ce dernier épisode instrumental, Buxtehude donne une nouvelle preuve de son goût pour les sonorités pleines :

1. *Willkommen, liebstes Jesulein.* Dans la citation musicale, au lieu de *se-he*, lire *seh'* (Combien, du fond du cœur, je soupire après toi).

2. « Tout ce que vous faites, en paroles ou en actes, faites-le au nom de Jésus. »





Spitta nous a laissé d'excellentes analyses de quelques cantates de Buxtehude, dans le 3e chap. du 2e livre de son *Johann Sebastian Bach.* En outre, M. Seiffert, qui a aussi écrit sur Buxtehude (*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902*), a donné, dans le 14e vol. des *Denkmäler deutscher Tonkunst* (1903), plusieurs compositions de ce maître. Je renvoie à ces publications, où l'on trouvera des renseignements détaillés sur les cantates et les *Abendmusiken.* Je signalerai cependant quelques particularités dans l'orchestre de Buxtehude, l'emploi des trompettes bouchées, des trombones, les accords répétés qui semblent imiter le bouillonnement des eaux montantes, l'unité des phrases d'orchestre et des phrases de chant inspirées par les mêmes paroles. Dans la cantate *Herr, ich lasse dich nicht* (I)[1], dont le premier *arioso* a un caractère à la fois audacieux et tendre, le récitant fait entendre d'abord une suite d'exclamations violentes, qui forment comme un chant de trompette, qui va se répercuter, dans l'orchestre, en motifs de fanfare. Dans la cantate *Gott, hilf mir* (IV)[2], les invocations de la basse sont redites aussi par l'orchestre qui, plus loin, dépeint les eaux grossies qui s'élèvent : au cours de cette composition, la mélodie du choral *Durch Adams Fall*[3] est jouée par les violes et les violons unis, tandis que le chœur fait au thème liturgique un accompagnement figuré. Après une introduction aux harmonies pleines, aux phrases larges, interrompues par des silences dramatiques, semés d'accords pesants et précis, le soprano expose le choral *Wo soll ich fliehen hin* (V)[4] soutenu par les instruments. La basse répond à ce cantique où s'exprime l'anxiété du chrétien, par un air de forme libre où sont admirablement traduites les paroles que Schulz avait déjà si remarquablement traitées : « Venez à moi, vous tous qui souffrez, » etc. Les deux violons paraphrasent ingénieusement le chant : par des imitations contrapontiques, ils multiplient l'essor des quelques notes cadencées qui sont jointes aux invitations du Seigneur offrant le « joug léger ». A la chute de la voix sur les mots qui annoncent l'humilité du cœur, correspond une ritournelle brève des instruments qui descendent, symboliquement aussi, et modulent doucement. Enfin, les chocs rythmiques de l'impératif *Klopfet an* sont répétés à l'orchestre. C'est ainsi que, dans une prière de structure indéfinie, se manifeste, par l'enchaînement des images et par leurs reflets, une sorte d'unité, d'origine pittoresque et expressive, et d'effet purement musical[5].

* * *

Organiste à Nuremberg, Georg-Caspar Wecker (†1695) a laissé quelques compositions assez développées, écrites pour les voix et les instruments. Je cite en particulier le beau chant de funérailles *Ich weiss, dass mein Erlöser lebet*[6]. Ce « concert spirituel », date de la dernière année du musicien, est accompagné de deux violons, deux violes et basse continue. Il contient une sorte d'invocation à la « douce tombe », d'un langage expressif, sans effort d'invention ni de technique, mais d'une simplicité émouvante et pieuse.

Johann Pachelbel, dont nous étudierons plus longuement l'œuvre d'orgue, nous est connu aussi comme compositeur de cantates et de motets. La cantate *Was Gott thut* est faite sur le choral commençant par

1. « Seigneur, je ne te laisse point... »
2. « Dieu, viens à mon secours. »
3. « Par la chute d'Adam. »
4. « Où dois-je fuir ? »
5. Notons enfin, dans ces cantates, une force et une splendeur qui passeront chez Handel. Il faudrait ajouter, à cette brève analyse, quelques mots sur les cantates inédites de Buxtehude, sur sa cantate pour la semaine sainte, trad. allemande du *Vere languores*, sur ses cantates de Pâques, de l'Ascension, sur ses *Musiques du soir*. Je ne peux que renvoyer à l'étude publiée récemment (*Dietrich Buxtehude*, libr. Fischbacher, 1913). — De J. G. Conradi, qui vécut à Hambourg dans le même temps, on peut signaler deux motets, l'un sur le ps. *Beatus vir* (Bibl. nat.) composé sur une basse qui se repète, et dont la fin (*Sicut erat in principio*), par une allusion facilement reconnaissable, est une reprise du commencement, avec quelques changements dans le rythme du chant, à cause de la différence des paroles. Dans *O Jesu dulcissime* (Upsal, V. M. 53 : 14), pour tenor, 2 violons et basse, la déclamation, au début, manque un peu de souplesse ; plus loin, Conrad abuse de la répétition mécanique des motifs.
6. « Je sais que mon rédempteur vit. »

ces mêmes paroles. C'est une sorte de suite de versets pour orgue, transcrits pour les voix et les instruments. On doit remarquer cependant la strophe que la basse chante en *arioso,* la mélodie du choral étant donnée par le premier violon. Le style de cette œuvre est bon, mais la vigueur, la fantaisie et la profondeur d'un Buxtehude, ou le pathétique d'un J.-P. Krieger, y manquent pour la vivifier. La même élégance facile et la même absence d'audace se remarquent dans un motet à deux chœurs, de style clair, sans aucun effort d'intrigue, où les groupes vocaux dialoguent, puis s'unissent en grandes harmonies consonantes, articulées comme d'amples phrases de faux-bourdon[1].

Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), organiste à Halle depuis 1684, mérite d'être compté parmi les plus remarquables compositeurs de cantates qui aient écrit avant Bach. De plus, il est le maître de Haendel. Dans plusieurs de ses œuvres on découvre l'esquisse de grandes fresques, achevées par l'auteur du *Messie.* M. Seiffert, auquel nous devons la publication de douze cantates de Zachow, note des motifs qui ont été repris et développés par Haendel et des passages dont il s'est inspiré. Il y a du reste une sorte de parenté de génie entre le modeste organiste de la *Marktkirche* de Halle et son disciple célèbre. La même noblesse, le même style lumineux, se remarquent chez l'un et chez l'autre. Je renvoie à l'admirable air de ténor avec violon, *O du werther Freudengeist* (p. 71 de l'édition moderne), où se déclare magnifiquement cette affinité entre les deux musiciens[2].

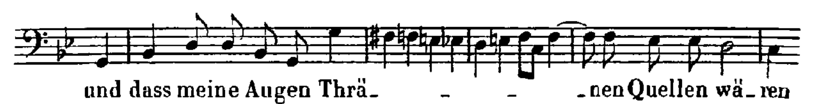
Zachow ne manque pas d'ailleurs de traits communs avec Bach. Mattheson avait critiqué, chez tous deux, le même défaut, la répétition inconsidérée des paroles. L'usage des motifs expressifs bien déterminés, fortement tracés, avec une marque de personnalité dans l'usage des formules traditionnelles, leur est aussi particulier. Je signalerai, par exemple, l'emploi de la suite chromatique descendante dans l'orchestre de l'air de basse *Ach und Weh* (p. 56), la cadence vive et l'insistance des dessins de la flûte dans l'air de ténor *Singt mich an* (p. 113), les thèmes de batailles (p. 66, chœur *Höllenheer, schärfe deine Feuerpfeile*), le goût pour les notes répétées dans les motifs vocaux des chœurs, etc.[3].

⁂

De Ph. Heinrich Erlebach, dont nous étudierons plus loin les airs profanes, on a conservé quelques cantates et une composition pour l' « acte d'hommage » de la ville impériale de Mühlhausen à son suzerain, l'empereur Joseph. Dans la cantate *Ach, dass ich Wassers genug hätte,* il interprète les paroles avec une ingéniosité méticuleuse : non seulement il exprime, comme fait un des Bach, la plainte des premiers mots par un intervalle altéré, mais il ne laisse point passer le mot *Wasser* (*eau*) sans y mettre ce que Lecerf de la Viéville appelait un « roulement » :



Plus loin, il adapte au mot *Thränen* (pleurs) la suite chromatique à laquelle le XVII[e] siècle italien et allemand demande si souvent de larmoyer :



Les *Musicalia* d'Erlebach, que l'on joua *bey dem actu homagiali Mulhusino, den 28 oct. 1705,* contiennent un *concerto* destiné à la cérémonie religieuse. L'orchestre comprend deux trompettes, un basson, les timbales, deux violons, deux altos et la basse continue. Les voix sont divisées en deux groupes : le *concertino* et le *concerto grosso.* C'est, avec des noms plus modernes, le renouvellement de la distinction entre le *coro favorito* et le chœur plein. Après une assez longue introduction de musique « brodée », les quatre solistes entonnent l'*Exultemus, gaudeamus,* où les vocalises de jubilation alternent avec les grands chocs d'harmonie consonante, frappés par toutes les voix et tous les instruments. Il ne faut point juger de cette composition, d'abord plus grandiloquente qu'éloquente, avec une sévérité hâtive. Certes, le début en est assez commun : l'invention n'y paraît point très remarquable, et la technique ne s'y élève pas bien haut. Mais ce chœur ne manque pas de mouvement, la sonorité en est riche, l'on y trouve les meilleurs traits de la magnificence des Français, un peu, je l'avoue, de la monotonie d'énergie qui lasse en leurs pièces d'apparat, et cependant quelque chose de moins

1. Nous ne pouvons que signaler ici les autres maîtres nurembergeois dont M. Seiffert a fait connaître les œuvres (*Denkmäler deutscher Tonkunst, II[e] Folge,* VI, 1, 1905) Paul Hainlein et Heinrich Schwemmer. Les œuvres de Wecker et de Pachelbel se trouvent dans le même volume. Il faut encore signaler, de Pachelbel, un *Magnificat* pour 4 voix, 2 violons, 3 violes, basson et orgue (Bibl. nat., ms.). Quelques versets sont d'un contrepoint remarquable (en part. *Quia fecit*), d'autres fort expressifs (*Et misericordia*, *Quia fecit*). Une ritournelle est écrite pour le *fagotto solo.*

2. Voyez le *Handel* de M. Romain Rolland (libr. Alcan).

3. *Denkmäler deutscher Tonkunst, I[re] Folge,* 21 et 22. Nous devons citer encore quelques musiciens qui ont vécu dans la région où J.-S. Bach résida pendant sa jeunesse : G. L. Agricola, mort dès 1676 à Gotha, a laissé un motet pour 4 voix et 4 violes, *Ich will schweigen* (Upsal, *Tab.* 82 : 1), plus remarquable pour les intentions que pour la technique, d'Adam Drese, qui fut maître de chapelle à la cour d'Arnstadt, nous connaissons un motet sur cette parabole : « Le royaume des cieux est semblable à un roi qui célèbre les noces de son fils, » etc. (*Das Himmelreich ist gleich einem Könige,* Ups. V. M. 54 : 3), où le récit est parfois d'une belle déclamation (en part. ces mots, *Kompt zur Hochzeit,* venez aux noces). De Daniel Eberlin, qui passa quelques années dans la ville d'Eisenach, on peut signaler le motet pour 4 voix, 2 violons et 4 violes de gambe *Ich kan nicht mehr ertragen diesen Jammer* (Upsal, V. M. 54 : 4), où le discours un peu sec du récitant est cependant animé de figures mélodiques bien trouvées (p. ex. la 7[e] dim. descendante sur *fällt allzu schwer,* tombe trop lourdement) : les premières paroles reparaissent comme en refrain, au début et à la fin de chaque strophe de la déploration. Puis est chanté le choral *So fahr ich hin,* que les 4 violes de gambe accompagnent d'accords en lent *tremolo,* et dont le 1[er] violon orne la mélodie de grands entrelacs. L'*Amen* est de rythme énergique, comme certains *Amen* de Buxtehude.

[illegible]


Tutti

[illegible]



[illegible]


Ap-plau-di-te, applau- -di-te

[illegible]



[illegible]



Né au milieu du XVIIe siècle, Christian Ritter, un des quatorze maîtres de chapelle auxquels Mattheson dédie son *Beschützte Orchester* (1717), a laissé des cantates dont M. Richard Buchmayer a publié l'une, datée de Hambourg (1704)[1]. Dans cette œuvre, *O amantissime sponse Jesu,* nous trouverons un tour mélodique chaleureux et clair qui nous rappelle la manière d'Agostino Steffani[2]. Le premier air de soprano d'une cantate de Ritter annonce distinctement, assure M. Buchmayer, qui l'a découvert à Lüneburg, l'air connu de Bach, *Mein gläubiges Herz* (Air de la Pentecôte).

***

Dans les cantates de Johann Kuhnau paraissent aussi bien des tournures du langage musical de Bach. Par les exemples que nous avons donnés jusqu'ici, nous savons déjà que ces formes d'expression sont communes à tous les musiciens de la fin du XVIIe siècle et du commencement du XVIIIe siècle. Beaucoup de ces compositeurs ne se distinguent que par l'habileté à mettre en œuvre les ressources du vocabulaire traditionnel. Quelques-uns enrichissent le lexique des métaphores musicales, trouvent des comparaisons neuves ou rajeunissent les anciennes par l'usage qu'ils en font : ils ont ainsi les mêmes mérites que les poètes qui, respectueux des conventions classiques, savent être audacieux sans révolte, et employer avec originalité les lieux communs intelligibles à chacun. Kuhnau est un de ces maîtres diserts, ingénieux et accessibles. Il présente à ses auditeurs ce qu'ils connaissent bien, et il ne cherche pas à les surprendre, ne fût-ce qu'en parlant fort : son éloquence n'est qu'élégante et mesurée. Il n'a point dans ses œuvres de chant cette véhémence ni cette rudesse qui agissent si fortement dans ses « sonates bibliques » pour le clavecin. Mais il se contente de traduire, simplement et gravement, les sentiments religieux que le texte de ses cantates éveille en lui. Il est trop sincère pour aller jusqu'à l'emphase scénique, et cependant il a trop de sensibilité pour rester impassible. Le désir de paraître naturel, de ne point forcer le ton, comme les gens de théâtre, le gouverne sans cesse. On dirait même qu'il évite de faire ostentation de technique. Aussi, quand on les examine pour la première fois, ses cantates semblent-elles manquer et de puissance expressive et de grandeur musicale. Certes, on ne saurait rien trouver en lui du pathétique violent ou du métier merveilleux de Bach. Scheibe a pu lui reprocher d'être prosaïque[3], et Spitta le juge sévèrement[4]. Il faut avouer que, bien souvent, son style mélodique est pauvre : les dessins sont anguleux, se développent péniblement, sans que la participation des instruments les ravive; les rythmes sont monotones et de cadence lourde. Cependant, si l'on considère que Kuhnau est sans doute contraint à la facilité, à cause de la faiblesse de ses chœurs et de son orchestre, et à cause du goût même de ses auditeurs, on conviendra que ce *cantor* de la *Thomasschule* de Leipzig a écrit des œuvres dont la dévote sévérité n'est pas le seul mérite. Dans les quelques cantates que j'ai pu étudier à la bibliothèque de Leipzig, se trouvent des passages dignes d'être signalés. Ainsi l'introduction de la cantate *Erschrickt mein Herz vor dir* (Mon cœur est rempli de ta crainte), dont l'uniformité sombre est rehaussée de quelques accords émouvants :



1. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1906. Voyez aussi l'art. de M. Buchmayer dans la *Riemann-Festschrift*, 1909, p. 364.

2. Voyez son œuvre *Sacer Janus quadrifrons...*, Munich, 1685 (Bibl. nat., Vm[1] 1054). Ritter nous a laissé encore d'autres motets, parmi lesquels un *Vater unser,* pour mezzo soprano et 5 *violes*, admirable de force expressive et de magnificence, mais d'une étendue vocale qui en rend l'exécution fort difficile (Bibl. d'Upsal).

3. P. 764 de l'éd. de 1745 du *Critischer Musikus.*

4. *J.-S. Bach,* II, p. 165.

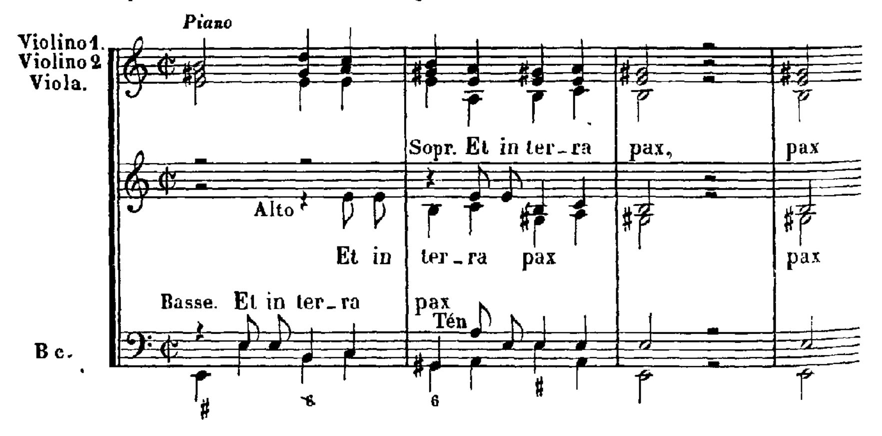


Certains motifs entrecoupés et pesants reparaîtront chez Bach :

La montée de la voix, au début de la cantate pour alto solo, *Ich hebe meine Augen auf,* devient, par le ralentissement du mouvement, plus expressive que descriptive :



Dans une cantate pour la fête de Noël, où le choral *Vom Himmel hoch da komm ich her* est accompagné de grands traits des violons qui nous annoncent les motifs symboliques joints par Bach à la mélodie du même cantique, nous trouvons aussi une image déjà signalée chez C. Horn : après que le thème de *Gloria in excelsis* s'est élevé dans un mouvement rapide, les voix prononcent, au contraire, sur des notes basses, et avec calme, les mots *Et in terra pax* :



D'autres passages nous montrent que Kuhnau n'est si ingénieux dans ses sonates à programme que parce qu'il connaît parfaitement les procédés du style récitatif. Il sait marquer fort distinctement les oppositions entre les différentes périodes du texte, soit en isolant le mot « mais », qui les sépare, soit en accentuant la conjonction par un accord dissonant. A ces mots, *Es ist vollbracht* (C'est accompli), il associe les notes d'un arpège descendant. Il environne les paroles de contemplation de longs accords des instruments à cordes. Son orchestration sert d'ailleurs à établir le coloris des scènes qu'il dépeint. Dans la cantate pour l'Ascension de 1717, les trompettes et les timbales célèbrent le triomphe du Christ. Quand, dans une autre cantate, il évoque la rage du serpent infernal, les violons, le hautbois et la basse jouent, à l'octave, une ritournelle grondante, semblable aux accompagnements « furieux » que Reinhard Keiser fait entendre dans les scènes tumultueuses de ses opéras[1].



***

A la suite de tous ces maîtres, paraît J.-S. Bach, qui a redit, mieux que les plus grands, ce que chacun d'eux avait pensé de meilleur. Dans cette étude succincte sur la musique allemande, nous ne pouvons introduire un travail complet sur Bach, pour qui les plus gros livres sont encore, sur certains points, insuffisants. Nous renverrons donc le lecteur à des ouvrages spécialement consacrés à Bach, ouvrages qui se complètent les uns par les autres. Mais nous indiquerons cependant comment, dans l'œuvre religieuse du compositeur universel, se reflètent, très clairement, les idées des musiciens allemands qui l'ont précédé. Nul n'est plus fidèle aux usages du style expressif établi par Schütz, héritier des anciens contrapontistes et disciple des Italiens modernes. Dans une conférence faite et publiée en 1900, j'ai indiqué déjà que le lexique de Schütz contenait les mots essentiels du vocabulaire de Bach, et que la syntaxe des deux auteurs était, en somme, de même nature[2]. L'analyse des éléments significatifs de la musique de Bach nous montre d'ailleurs qu'il ne s'y trouve rien, à vrai dire, que ses devanciers n'aient rendu intelligible au public allemand[3]. Seulement, son discours est plus fortement construit, plus pénétrant et plus ample. Toute la richesse de la musique scénique lui est acquise : avec l'*arioso* des anciennes cantates, il sait traiter le récitatif, souple et pathétique; il emploie l'air italien; la diversité de l'orchestre est à son service; nulle ressource qui lui manque pour dire ce qu'il veut. Il nous suffira d'examiner ici quelques-unes de ses œuvres les plus caractéristiques, pour reconnaître que cet architecte incomparable est aussi un orateur, et que sa musique contient une prédication violente, à laquelle ses précurseurs ont préparé les esprits. Ses cantates les plus anciennes, où la technique est moins éblouissante, nous révèlent distinctement quelle tradition il a suivie. Le biographe de Bach, Philipp Spitta, considère comme la plus ancienne de ses œuvres qui nous soient parvenues la cantate de Pâques *Denn du wirst meine Seele nicht in der Holle lassen* (éd. de la *Bachgesellschaft*, n° 15). La version que nous en possédons est une version remaniée. Mais plusieurs fragments remontent apparemment à l'époque où Bach était organiste à Arnstadt (1703-1707). Dans l'introduction de la première partie et dans l'introduction de la seconde, se succèdent de graves accords d'orchestre, séparés par des silences, comme dans les introductions de Buxtehude. Le dialogue entre les instruments à cordes et les trompettes a quelque chose de merveilleux et de triomphal. Le duo entre le soprano et l'alto nous montre le goût de Bach pour les motifs significatifs, et son habileté à écrire le contrepoint. L'individualité des voix y est admirablement sauvegardée : l'une se lamente, et l'autre chante la joie; d'une part, le thème chromatique familier aux maîtres du XVIIe siècle, d'autre part un thème clair et bien cadencé, traduisent l'antithèse du texte. Sans donner au pittoresque une place prépondérante, Bach *illustre, en passant, certains* mots caractéristiques : la basse continue imite les grondements du « chien de l'enfer »; des notes piquées sont jointes au mot *verlacht;* les paroles *Hier steht der Besieger* (Voici le vainqueur) éclatent en tons de fanfare.

La cantate pour la mutation du conseil de Mühlhausen (4 février 1708) s'apparente à la précédente par l'absence de récitatifs et par l'architecture incertaine des airs. Mais on y trouve des chœurs assez développés, et l'orchestre y a une place plus importante. Dès le premier chœur, les instruments reçoivent un rôle fort intéressant : les arpèges des trompettes se répercutent dans la partie des hautbois, puis des flûtes, enfin les cordes composent et prolongent, par des trilles mesurés, la fondamentale des accords que forment les voix en chantant : *Gott ist mein Konig* (Dieu est mon roi). Quand le chœur est terminé, la rumeur des derniers accords flotte encore dans l'écho des instruments à vent, comme un nuage d'harmoniques disséminées. L'avant-dernier chœur est accompagné aussi par un orchestre fort ingénieusement disposé, où les intentions symboliques et imitatives du compositeur lui font trouver des effets de sonorité neufs et délicats, tandis que les voix font entendre une prière sombre et passionnée, en suppliant le Seigneur de ne point livrer à l'ennemi la vie de ses tourterelles (B. G., 71).

Composée vers le même temps, puisqu'elle est aussi datée de Muhlhausen, la cantate *Aus der Tiefe* (B. G., 131) doit être citée ici. Ainsi que dans un épisode de la cantate *Gott ist mein Konig*, Bach fait paraître, au cours de cette œuvre, avec quelle dévotion et quelle pénétration il sait employer le choral de l'Église luthérienne. Tandis que la basse déclame le troisième verset du psaume 130 (Si tu tiens compte des iniquités...), et tandis que le hautbois ne cesse de discourir, le soprano exprime, par un cantique, la prière collective. La supplication personnelle de la

1. Voyez, par exemple, l'*Inganno fedele*, acte 2, sc. 8, et acte 3, sc 5 et sc. 10.

2. *Les Formes d'expression dans la musique de Schutz* (*Tribune de Saint-Gervais*, nov. 1900).

3. Voyez mon étude sur l'*Esthétique de Bach* (1907).

basse et la plainte lyrique du hautbois semblent ainsi n'être que des gloses pieuses, ajoutées à la parole du peuple chrétien. Plus loin, dans l'introduction à la fugue qui achève la cantate, le hautbois chante aussi. Mais, quand il fait onduler une mélodie composée de motifs uniformes et tendres au-dessus des accords soutenus par les voix, il est moins l'interprète de l'espoir qu'elles manifestent, que le messager de la grâce, qui déjà console, aussitôt que souhaitée. Nous reconnaissons ainsi, dans cette œuvre du jeune musicien, la profondeur du sentiment religieux qui l'inspire et l'ingéniosité de son esprit. La maturité précoce de sa technique éclate d'ailleurs dans la fugue double qui sert de conclusion à cette cantate.

Comme les précédentes, la cantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (B. G., 106) manque de récitatif, et le choral y figure avec une poésie significative. Ce serait une impiété fort maladroite que de remanier l'orchestre de cette œuvre, où quelques-uns s'étonnent de ne trouver que deux flûtes, deux violes de gambe et la basse continue. Les couleurs discrètes et pures que Bach a choisies sont d'une parfaite convenance : la douceur du sommeil où s'endort, au temps marqué, l'élu de Dieu, nous est annoncée par la *sonatina* qui sert d'introduction, et, dans tout ce poème de la mort, les instruments et les voix chantent avec un accent recueilli, tour à tour, les délices du repos et les joies d'une vie où l'on agit sans connaître de fatigue ni de peine.

Cette cantate doit évidemment compter parmi les plus anciennes : j'ai indiqué déjà pourquoi elle ressemble à celles qui ont été citées les premières. J'ajouterai que l'on y trouve une formule mélodique particulière aux œuvres de la jeunesse de Bach. Cette formule, qui se présente généralement sous cette apparence , se rencontre déjà chez Tunder (éd. Seiffert, fin de la *Sonata* de *Herr, nun lässest du deinen Diener*). On la remarque aussi chez Johann Fischer (*Himmlische Seelen-Lust*, 1686, Madr. 3). Erlebach en fait également usage. Dans la cantate de 1708, *Gott ist mein Konig*, cette espèce de port de voix paraît fréquemment, et les compositions instrumentales de la même époque en contiennent de nombreuses applications : il me suffira de citer ici le *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (B. G., vol. XXXVI, p. 190), qui remonte à 1704, et le choral d'orgue *Ein' feste Burg*, que Spitta croit écrit en 1709 (*J.-S. Bach*, I, p. 394).

Après ces cantates, il convient de signaler la cantate *Nach dir, Herr, verlanget mich* (B. G., 150), faite vers 1712. Dans la *Ciacona* finale, on reconnaît l'application au style vocal accompagné des procédés de l'art instrumental; il est intéressant de comparer ce chœur aux *chaconnes* de Buxtehude. Comme les cantates énumérées précédemment, cette cantate ne contient pas de récitatifs ni d'airs où la forme de l'*aria* italienne avec *da capo* soit observée. Dans ces œuvres, d'ailleurs, les paroles ne sont point façonnées par des poètes de métier, qui écrivent d'après les préceptes imposés aux librettistes d'opéras ou de cantates. Il est probable que bien souvent le musicien a lui-même choisi, dans l'Ecriture, les textes qu'il traite.

*
* *

Les premières cantates de Bach composées d'après un poème régulier furent faites sur les vers d'Erdmann Neumeister. Les cantates *Ich weiss dass mein Erlöser lebt* (B. G., 160), *Uns ist ein Kind geboren* (B. G., 142), *Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmell fällt* (B. G., 18), *Nun komm der Heiden Heiland* (B. G., 61) et *Wer mich liebt* (B. G., 59) sont tirées des recueils publiés par cet écrivain. Elles furent composées entre 1712 et 1716. Dans la cantate *Ich weiss, dass mein Erloser lebt*, il faut remarquer la précision expressive du récitatif et la verve avec laquelle Bach fait dialoguer le violon avec la voix. Le début de la cantate *Nun komm, der Heiden Heiland* doit être signalé aussi : il y mêle au développement d'une ouverture française l'exposé du cantique auquel cette cantate se rapporte (Viens, Sauveur des gentils).

Plusieurs cantates de la même époque sont écrites sur des vers de Salomon Franck, poète moins sec que Neumeister. Il semble que la cantate *Ich hatte viel Bekummerniss* (B. G., 21), datée probablement de 1714, soit composée d'après un livret de cet auteur. C'est une des œuvres les plus admirées de Bach : la sensibilité et le lyrisme du compositeur s'y révèlent surabondamment. Les plaintes de l'âme privée de la grâce et les joies de l'âme visitée par le Seigneur y composent le drame de la conscience, achevé par un dénouement heureux. Ce contraste des sentiments se reflète exactement dans la musique : l'introduction et les airs de soprano et de ténor de la première partie sont d'une profondeur et d'une âpreté fort émouvantes. L'allégresse et la force rayonnent dans la fugue finale. Le récitatif dialogué par lequel s'ouvre la seconde partie annonce le passage de la tristesse à la jubilation. Discrètement indiquée dans cette page de forme libre, cette transformation du sujet se révèle avec trop d'éclat, une sorte de vulgarité dans les épisodes de structure régulière qui suivent, où la continuité des figures et des rythmes produisent, tour à tour, une impression d'emphase et de tendresse de théâtre. La vérité hautaine du style de Bach ne reparaît que dans le choral traité en contrepoint avec une sereine habileté, et dans l'éclatante fugue finale.

Une cantate pour le dimanche des Rameaux (1714 ou 1715) est faite aussi, apparemment, sur un texte de Franck (*Himmels-Konig, sei willkommen*, B. G., 182). Le premier chœur avec *da capo* que nous puissions remarquer dans les œuvres de Bach se trouve dans cette cantate. L'introduction, solennelle à cause des motifs accentués et pointés que Bach y expose, est cependant d'un orchestre doux : le violon et la flûte y dialoguent continuellement, traçant des arabesques qui se correspondent, entre les accords détachés de l'accompagnement, comme des guirlandes.

Neuf autres cantates sont tirées du recueil de Franck *Evangelisches Andachts-Opffer* (1715). Il semble qu'elles furent composées dans l'année même où parut le texte. La cantate de Pâques, *Der Himmel lacht, die Erde jubiliret* (B. G., 31), est à la fois dogmatique et humaine : d'une part le musicien chante, en une symphonie retentissante, en un chœur à cinq voix, en un air pompeux et martelé, le triomphe de Jésus ressuscité; d'autre part, il célèbre, avec une poésie qui lui est propre, la nouvelle vie à laquelle l'homme doit renaître, et le réveil de l'âme, délivrée par la mort. L'accompagnement de l'air de ténor est d'une animation égale et continue et d'une ample sonorité; l'air de soprano, avec hautbois, a un caractère fluide et paisible. Le compositeur suscite ainsi des images de quiétude, mais non d'assoupissement : comme dans l'*Actus tragicus*, il ne sépare point l'idée de félicité de l'idée d'activité. Dans la même série de

cantates citons le tendre appel à la mort amie, *Komm, du susse Todesstunde* (B. G., 161), où l'orgue même intervient, pour rappeler un des cantiques les plus chers à Bach, et où les flûtes murmurent, formant, dans un récitatif admirablement déclamé, un brouillard de menues résonances qui flottent comme un nuage d'harmoniques, tandis que les instruments à cordes laissent tinter les notes lourdes du glas. De la cantate *Nur Jedem das Seine* (B. G., 163), je signalerai particulièrement le passage où Bach emploie le choral *Meinen Jesum lass ich nicht* qui, joué par les violons et les altos, domine le duo où le soprano et l'alto chantent : « Prends-moi à moi-même, et donne-moi à toi. » La cantate *Mein Gott, wie lang', ach lange* commence par un récitatif où la déploration du soprano s'élève sur une basse monotone qui ondule à peine [1]. Dans le duo d'alto et de ténor, le basson expose de grandes vocalises d'une mélancolie uniforme. Après un récit de basse qui annonce la paix, le soprano chante un air confiant et animé, où la volonté de s'abandonner à Dieu est exprimée avec obstination. Comme dans le premier récitatif, nous observons ici une figure rythmique à l'interprétation de laquelle il faut prendre garde : Bach a écrit, dans cet air, pour 3.

Parmi les cantates composées sur des paroles de Franck, citons la puissante exhortation à l'attente du dernier jour, que nous donne la cantate *Wachet, betet* (B. G., 70). Le premier chœur énonce, avec une énergie impétueuse, le commandement de « veiller », et, en harmonies larges, nous enjoint de « prier ». Bach observe ainsi, dans sa musique, les caractères mêmes des sentiments que le texte doit éveiller. Dans l'air de soprano il marque aussi, avec ce génie de l'antithèse qui lui est particulier, l'opposition entre la force éternelle du verbe sacré longuement proclamée par la voix, et la malice périssable des impies, dont les instruments indiquent, par des traits fugaces, qui vont en s'évanouissant (*piano*, puis *pianissimo*), l'inconsistance et la ruine.

Apres les deux cantates vraisemblablement écrites à Cöthen, *Wer sich selbst erhöhet* (B. G., 47) et *Das ist je gewisslich wahr* (B. G., 141), nous en arrivons aux cantates faites pour Leipzig. Lorsqu'il postulait pour obtenir la place de *cantor* à Saint-Thomas, Bach présenta au jugement des autorités et du public la cantate *Jesus nahm zu sich die Zwolfe* (B. G., 22), qu'il fit assez simple et d'une expression facile à goûter. La cantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn* (B. G., 23) doit être de la même époque. L'emploi du choral y est fort remarquable : dans un récitatif, il paraît, joué par le premier violon et le hautbois, joignant l'implorante litanie de la communauté chrétienne à la prière du ténor; à la fin de l'œuvre, le même cantique est traité à quatre voix, et l'orchestre mêle aux harmonies du chœur des soupirs alternés.

Datée par Bach lui-même (1723), la cantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (B. G., 75) débute par un chœur fugué dont l'exposition est faite par les solistes; toutes les voix poursuivent et, vers la fin, la trompette ajoute encore une partie. Ce procédé de crescendo peut être imité dans l'exécution de certaines fugues d'orgue. La même année, pour le renouvellement du conseil de Leipzig, on exécuta la pompeuse cantate *Preise, Jerusalem, den Herrn* (B. G., 119), où le premier chœur est en forme d'ouverture française; quelques mois plus tard, on donna, dans l'église de Störmthal, près de Leipzig, la cantate *Hochst erwünschtes Freudenfest* (B. G., XXIXe année), pour l'inauguration de l'orgue. Les différents airs de cette œuvre sont écrits sur des rythmes de gavotte, de gigue et de menuet; précédée d'une ouverture, cette composition forme ainsi une « suite » pour chant et orchestre.

Nous ne pouvons signaler ici toutes les cantates de Bach. Parmi celles que Spitta date de l'année 1724, la cantate de Pâques *Christ lag in Todesbanden* (B. G., 4) est fort intéressante. Tout s'y rapporte au vieux cantique allemand qui commence par ces mots : « Christ gisait dans les liens de la mort. » Le prélude instrumental est basé sur un fragment de la mélodie, et, dans chacune des parties de l'œuvre qui correspondent aux strophes du choral, le chant du choral est mis en œuvre. Bach nous offre ainsi une série de variations sur un thème qui ne sera présenté, sans ornements et sans commentaires, que tout à la fin. Dans les versets successifs, l'orchestre interprète, par des traits ou des harmonies allégoriques, les paroles du poème; la basse chromatique accompagne les paroles où l'on célèbre « le vrai agneau de la Pâque, immolé pour nous »; le *continuo* prend une allure majestueuse quand le soprano et le ténor annoncent la « grande fête » préparée par le Seigneur. Les motifs mêmes que les voix brodent sur le *cantus firmus* ont de la signification et de l'expression. Le choral, qui ne traduisait que d'une manière générale la piété de l'assemblée chrétienne, se nuance ainsi de toutes les émotions de la piété personnelle. La cantate *Weinen, Klagen* (B. G., 12), où l'introduction n'est qu'une lamentation lyrique du hautbois, et où le premier chœur, fondé sur une basse chromatique obstinée de *passacaglio*, reparaîtra dans le *Crucifixus* de la *Messe en si mineur*, se rapporte sans doute aussi à l'année 1724.

Entre 1723 et 1727, Spitta place un certain nombre d'œuvres, parmi lesquelles nous citerons *Herr, wie du willt* (B. G., 73), où, à la fin du premier chœur, les voix s'arrêtent, pour conclure, sur un accord dissonant, après avoir, par deux fois, répété un motif bref redit sans cesse par le cor. L'air de basse de cette cantate est d'une parfaite liberté de forme et d'une expression pénétrante. Dans *O Ewigkeit, du Donnerwort* (B. G., 20), le choral est exposé, mêlé au développement d'une ouverture française. Il fallait à Bach une entrée grandiose, pour sa tragédie en musique, dont le sujet est l'idée terrible de l'éternité. Il rassemble dans ce premier chœur tout ce qui exprime la violence et tout ce qui exprime la terreur : le tonnerre gronde, dans l'orchestre frémissant, dans les vocalises rugueuses de la basse, et les voix se lamentent, vont jusqu'au bégayement. A côté de cette cantate où l'effroi de l'éternité est si fortement décrit, il faut mentionner la cantate où la crainte du « juste jugement » se manifeste, *Herr, gehe nicht in's Gericht* (B. G., 105), où, dans le premier chœur, apres les premières plaintes, se déroule une fugue martelée et implacable; dans un air, le soprano déplore l'inquiétude du pécheur, tandis que, sans basse grave, les instruments à cordes jouent un accompagnement trépidant, et le hautbois gémit avec la voix. En regard de ces œuvres anxieuses, se déroule, comme un hymne attendri, une cantate où Bach célèbre le désir de la

1. Il ne faut pas exécuter cette figure en soutenant une blanche, mais il faut distinguer les quatre croches, jouées cependant du même coup d'archet.

mort, *Liebster Gott, wann werd' ich sterben* (B. G., 8), composition où les *oboi d'amore* chantent chaleureusement et doucement. La *Trauer-Ode*, enfin, couronne cette série de cantates où la pensée du retour vers Dieu et, dans certaines pages, le désir du tombeau, « frais », paisible et fleuri, sont exprimés avec tant de prédilection. Mais, ici, en célébrant la gloire lumineuse de l'âme élue, Bach est aussi l'interprète des regrets du peuple luthérien de Saxe, qui pleure sa souveraine et la protectrice de sa foi, Christiane Eberhardine, femme de l'électeur (1727).

Datée de 1731, la cantate *Wir danken dir, Gott* (B. G., 21) est fort remarquable par l'emploi éclatant de l'orgue obligé, dans une transcription d'un prélude écrit pour violon seul (*Partita* en *mi majeur*).

Dans deux cantates écrites sans doute entre 1730 et 1734, *Ich geh' und suche mit Verlangen* (B. G., 49) et *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (B. G., 56), nous observons, dans des passages en forme d'*arioso*, l'évocation épisodique de motifs énoncés auparavant : Bach les renouvelle, parce que le texte lui représente les paroles déjà traitées dans les airs qui précèdent.

A la même époque, vraisemblablement, le maître composa ou remania un certain nombre de cantates faites sur des chorals. Dans la cantate *Christus ist mein Leben* (B. G., 95), il fait usage de quatre cantiques différents : dans les cantates *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (B. G., 58) et *O Ewigket, du Donnerwort* (B. G., 60), les voix dialoguent : l'une expose le choral, l'autre le commente. Trois cantates où le cantique *Was Gott thut* est merveilleusement varié (B. G., 98, 99 et 100), et la cantate *In allen meinen Thaten* (B. G., 97) sont, apparemment, contemporaines de ces œuvres, ainsi que la puissante paraphrase de *Ein' feste Burg ist unser Gott* (B. G., 80).

Même dans les cantates qui ne traitent pas exclusivement un cantique, les chants luthériens ont une importance particulière. Ainsi, dans la cantate *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* (B. G., 25), au verset du psaume 38 qui forme la substance de l'œuvre, Bach mélange une glose musicale tirée du *Choralbuch* allemand : dès l'introduction, la basse expose le thème du choral *Ach Herr, mich armen Sünder* accompagné des plaintes de l'orchestre, et, quand les quatre voix du chœur sont réunies, les instruments à vent redisent le même cantique.

Citons enfin, pour la même période, un cycle de cantates pour solistes, entre lesquelles je distingue la belle œuvre, inspirée du *Nunc dimittis, Ich habe genug* (B. G., 82).

Parmi les cantates écrites à partir de 1735, quelques-unes, dont la cantate *Wäre Gott nicht mit uns diese Zeit* (B. G., 14), datée de 1735 par Bach, renferment des allusions à la guerre partout déchaînée : la cantate *Lobe den Herrn, meine Seele* (B. G., 143) remercie Dieu, au début de l'année, pour sa bonté envers la Saxe, à laquelle il a épargné les alarmes et qu'il a gardée dans la paix; dans la vigoureuse cantate *Gott der Herr ist Sonn' und Schild* (B. G., 79), retentit l'écho du fracas des armées. Dans le même temps, sans doute, Bach composa les huit cantates où il se servit des poèmes publiés par Christiane Marianne von Ziegler, dans son *Versuch in gebundener Schreibart* (1728). La cantate *Ihr werdet weinen und heulen* (B. G., 103) fait partie de ce groupe; elle débute par un chœur où l'opposition entre la « joie du monde » et « les larmes des fidèles » est nettement marquée par les thèmes joints aux différentes propositions qui annoncent, d'une part, l'allégresse, de l'autre, les lamentations. Au milieu de ce chœur, en une sorte d'arioso, la basse redit les paroles de tristesse : « Mais vous serez affligés. » Cet arioso est divisé par des motifs de flûte issus des motifs employés dans la première partie : Bach fait preuve ici du même sens de la continuité que nous avons déjà observé dans le développement de ses œuvres vocales. La fin du chœur est basée sur les thèmes exposés au début, qui s'adaptent maintenant à ces paroles : « Mais votre tristesse se changera en joie. » La cantate *Also hatt Gott die Welt geliebt* (B. G., 68) appartient à la même série. Le premier chœur est rythmé à la manière d'un *siciliano*. L'orchestre (le quatuor et trois hautbois) s'y répand en larges phrases ondoyantes et tendres, rehaussées d'accents expressifs, et sa caresse continue, qui enveloppe le discours des chanteurs, le transforme ou le prolonge; bien que le cor, joint au soprano, aide à en marquer la mélodie, tout l'effort des voix se dissout, pour ainsi dire, dans cette longue cantilène instrumentale, balancée et captivante. La même cantate nous offre d'ailleurs un autre exemple où les instruments encore l'emportent. Non point qu'ils ravissent à la parole modulée son charme précis : ils n'interviennent que pour conclure et renforcer, comme un écho lyrique, ce qu'elle a exprimé[1]. Mais, sans cette péroraison, où la joie contemplative de l'air « de la Pentecôte » s'épanche, libérée de la contrainte et de la limitation des mots, la gracieuse mélodie chantée par le soprano reste incomplète : quand, trop souvent, on l'entend, dans quelque concert, privée de ce final aérien, on s'explique pourquoi l'exécution en a semblé si lourde, si emphatique et si vulgaire. C'est, en effet, dans ces dernières mesures qui la résument délicieusement quant à la poésie, magistralement quant à la musique pure, que l'artiste doit chercher ce que le compositeur a voulu dire. Il convient de répéter, ici encore, l'avertissement des anciens maîtres : *Respice in finem*. Le dernier chœur de cette cantate est d'une gravité sereine incomparable, pour énoncer : « Celui qui croit en lui ne sera point jugé. » Mais cette paix se trouble à la seconde proposition du texte : « Quant à celui qui ne croit point, il est déjà condamné. » Le bel équilibre des motifs est bouleversé par des « entrées » saccadées, que les voix, successivement, incorporent au tissu de la fugue calme. Le soprano est le dernier à lancer, d'un ton aigu, la menace martelée, et il redit les raisons pour lesquelles celui qui n'a point la foi est rejeté par Dieu : « Car il ne croit point au nom du fils unique de Dieu. » Ces derniers mots sont repris lentement par tout le chœur, et l'œuvre s'achèvera sur ces paroles. Bach les répète en employant, au soprano, le thème initial de la fugue, accompagné par les autres parties. Mais il veut donner à cette conclusion une couleur sombre que le début n'avait point. C'est avec tristesse que les voix évoquent la faute, cause de la réprobation : sous le même thème, l'accompagnement n'a plus cette allure aisée qui donnait à la fugue tant de fluidité. La musique devient plus pesante d'abord, puis elle devient moins sonore. On dirait que le chœur, intimidé par l'idée de l'incrédulité, n'ose plus que murmurer les paroles où la misère de l'incrédule est annoncée : Bach, si avare d'indications, prescrit, quatre mesures avant la cadence finale, de chanter *piano*, et son œuvre va ainsi se clore par des accords affaiblis. Dans la cantate *Gottes*

1. Notons un trait analogue, mais seulement esquissé, à la fin du duo de la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss* (B. G., 21)

leit, l'orchestre termine *piano* : le musicien symbolise ainsi l'état de quiétude où se trouvera l'âme enlevée au tumulte du monde. L'image que Bach veut former ici n'est point de cette nature. Nous avons vu que, dans l'air de soprano de la cantate *Wachet, betet*, les motifs de l'accompagnement sont joués de moins en moins fort, quand il s'agit de la perversité des impies, faibles et instables devant Dieu. On trouve aussi, dans la cantate *Herr, gehe nicht in's Gericht*, un passage où le compositeur prescrit de chanter *piano*, puis *pianissimo*, lorsqu'il rappelle que devant Dieu « nul vivant n'est justifié ». Dans la cantate de la Pentecôte que nous venons d'étudier, le *cantor* paraît avoir le dessein d'employer de même les nuances de la sonorité pour exprimer un sentiment de regret et de stupeur : c'est ainsi que l'on baisse la voix, pour parler d'un fait que l'on blâme ou que l'on déplore[1].

De la même série d'œuvres, citons encore *Er rufet seinen Schafen mit Namen* (B. G., 175), où un récit et un air sont accompagnés de trois flûtes. Dans la cantate *Es ist ein trotzig und verzagt Ding* (B. G., 176) qui se rattache au même ensemble d'œuvres, Bach décrit avec rudesse la présomption et la lâcheté du cœur humain, téméraire et accablé presque au même moment.

C'est de 1736 que l'on peut, avec le plus de vraisemblance, dater la cantate pour le lundi de Pâques, *Bleib' bei uns*. Le premier chœur, où sont traduites les prières des disciples d'Emmaüs, est accompagné du hautbois et du quatuor : le murmure continu et uniforme de l'alto (viola) y donne l'idée d'une brume toujours plus dense. Dans ce paysage de crépuscule, nous retrouvons ainsi le procédé par lequel Bach décrivait, dans la cantate *Mein Gott, wie lang*, le brouillard opaque où l'âme abandonnée de Dieu se plaignait d'être enfermée.

Dans certaines cantates, écrites apparemment vers 1735, Bach transforme en chœurs des pièces composées pour les instruments : quatre voix sont ajoutées à l'allegro d'une *Partita* d'orchestre en *ré majeur*, et chantent *Unser Mund sei voll Lachens* (B. G., 110) ; l'adagio du concerto de clavecin en *ré mineur* est exécuté par l'orgue et accompagné par les voix au début de la pathétique cantate *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* (B. G., 146).

Il nous reste à considérer une série de cantates faites sur des chorals. Dans quelques compositions, la mélodie du cantique est traitée de manière inaccoutumée. Ainsi, dans *Warum betrübst du dich, mein Herz* (B. G., 138), les deux premieres strophes sont chantées successivement, mais entremêlées de récitatifs : aux plaintes du chrétien, la poésie du choral répond par des consolations. La douleur individuelle est apaisée par la prière commune. Dans la cantate *Ich elender Mensch* (B. G., 48) le choral est simplement joué, dans le premier chœur, par les instruments. Les chorals *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein* et *Aus tiefer Noth* sont traités, dans les cantates dont ils forment le sujet (B. G., 2 et B. G., 38), à la fois comme des motets accompagnés et comme des chorals pour orgue, construits à la manière des chorals de Pachelbel (voyez l'étude sur les organistes). Le plus souvent, dans le premier chœur de ces cantates, l'orchestre interprète, par un commentaire indépendant, la strophe chantée. Dans *Gelobet seist du, Jesu Christ* (B. G., 91), deux cors, trois hautbois et les cordes font entendre d'infinies vocalises de louanges qui se propagent de groupe en groupe ; dans *Ach wie flüchtig* (B. G., 26) les gammes de l'orchestre dépeignent le cours fuyant de notre vie; dans *Christ unser Herr zum Jordan kam* (B. G., 7), l'accompagnement est agité comme le courant d'un fleuve où roulent de grandes vagues; dans la cantate *Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin* (B. G., 125), les motifs de la flûte et du quatuor s'élèvent doucement et se balancent, comme pour dépeindre l'essor paisible de l'âme vers le ciel ; le rythme joyeux des instruments anime le premier chœur, dans *Meine Seel' erhebt den Herrn* (B. G., 10) et *Ach, lieben Christen, seid getrost* (B. G., 114). Dans *Schmücke dich, o liebe Seele* (B. G., 180), les flûtes à bec et les hautbois dialoguent tendrement avec le quatuor : nous trouvons aussi, dans la même cantate, un *arioso* plein de charme, formé d'après les motifs du choral, orné et accompagné d'un instrument obligé. C'est un exemple des plus remarquables de variation expressive. Le plus souvent, c'est dans les chœurs de début de ces cantates que Bach se révèle avec le plus de grandeur : là, il traite les paroles mêmes du choral et s'en inspire pour ses images, comme il s'inspire de la mélodie pour ses dessins d'accompagnement. Les airs sont faits, généralement, sur les vers assez médiocres de C.-F. Henrici (Picander). Dans deux de ces cantates sur des chorals, Bach illustre magnifiquement les cantiques de Philipp Nicolai. La première de ces œuvres est faite sur le choral *Wie schon leuchtet der Morgenstern* (B. G., 1), dont elle exprime la poésie rayonnante, en y ajoutant un commentaire imprégné de l'amour de la nature. La seconde est, en certaines parties, pleine d'action; empruntés au choral, des motifs surgissent et se développent vigoureusement dans l'orchestre du premier chœur, avant que les voix s'éveillent. Avec véhémence, elles dialoguent, s'emparent tour à tour des fragments de la mélodie que le soprano expose, et elles font revivre les paroles du poète; elles acclament, elles commandent, elles interrogent. L'ensemble, supporté par une basse dont les palpitations régulières ont un caractère de force magnifique, est merveilleusement animé. Plus loin, dans un duo entre le fiancé et la « vierge sage », le violon solo rassemble, dans son chant éperdu et tourbillonnant, tout ce que les personnages, interdits, savent à peine s'avouer (*Wachet auf*, B. G., 140).

Si nous laissons de côté les œuvres pour la *Passion* et les oratorios, qui seront examinés dans une autre partie de cette étude encyclopédique, il ne nous reste plus à parler ici que des œuvres latines et des motets de Bach.

De toutes ses œuvres faites sur un texte latin, c'est sans doute le *Magnificat* qui est inspiré par les paroles, le plus directement, le plus scrupuleusement et avec le plus de continuité. Le premier chœur, à cinq voix, sur le premier verset n'est qu'une longue jubilation. Dans les autres versets, Bach traduit les paroles avec un soin presque ingénu : les motifs s'élèvent, les rythmes s'animent, pour dire l'exultation de l'âme choisie par Dieu; un thème descendant symbolise l'humilité de la servante du Seigneur; le chœur tout entier intervient soudain dans un air de soprano, pour représenter la voix de toutes les générations ; le contraste dans la signification des mots *deposuit* et *exaltavit* est figuré par le contraste dans la direction des thèmes qui les accompagnent. Nous

1. Il m'a semblé utile d'insister sur le sens de ces indications, d'après lesquelles on arrivera peut-être, dans d'autres œuvres encore, à chanter Bach « selon Bach ».

savons assez, par tout ce qui précède, combien ces allusions enrichirent les vieux maîtres, les aidèrent à assouplir et à colorer leur langue, les sauvèrent de la monotonie et servirent leur imagination. Bach se fait leur héritier avec une religieuse simplicité. Non seulement par le métier, mais encore par la puissance d'évocation, il l'emporte sur eux : c'est ainsi que, dans le verset qui chante la protection de Dieu pour son serviteur Israël, les paroles latines sont dominées par la mélodie d'un choral allemand, jouée par le hautbois (c'est la mélodie du *tonus peregrinus* de l'Église, sur lequel se chante la traduction allemande du *Magnificat*). Le musicien a voulu réunir en un seul faisceau les benédictions promises aux âmes sincères, quelle que soit la discipline de leur religion.

Dans la *Messe en si mineur* nous trouvons aussi les traces d'une espèce de christianisme idéal où les différentes doctrines se concilieraient. L'œuvre est destinée à l'électeur de Saxe, catholique; dans le *Credo*, le thème de la liturgie romaine est employé; certains chœurs, enfin, ont quelque chose de palestrinien. D'autre part, dans le *Kyrie*, la piété individuelle l'emporte; par chacune des voix, du chœur ou de l'orchestre, la musique exprime une prière personnelle; dans le *Gloria*, le *Laudamus te* est d'une inspiration toute lyrique, qui s'épanche dans un solo de soprano avec violon. Le mélange des deux doctrines, protestante et catholique, paraît encore dans le *Kyrie* de la *Messe en fa*, où figurent le thème de la litanie allemande et le choral *Christe, du Lamm Gottes*.

Parmi les motets, qu'il faut accompagner, nous signalerons l'admirable paraphrase du choral *Jesu, meine Freude; Singet dem Herrn; Komm, Jesu, komm*, et *Der Geist hilft unserer Schwachheit auf*. L'étude de ces compositions, d'harmonie audacieuse, formées de motifs larges, où se trouvent de longues tenues et où la basse vocale n'exprime parfois la basse réelle que si on la double à l'octave grave, nous révèle assez que l'on ne peut les exécuter sans l'orgue. Remarquons de plus que, pour l'un de ces motets, *Der Geist hilft unserer Schwachheit auf*, Bach a écrit des parties instrumentales. Observons aussi que dans *O Jesu mein's Lebens Licht* (B. G., 118) se trouvent des chœurs en forme de motets, que l'orchestre soutient. Rappelons enfin que, dans le langage du XVIII[e] siècle, on emploie les mots *a cappella* pour désigner des chœurs chantés avec le secours de la basse continue, et non par les voix seules.

⁂

Tandis que Bach se complaît à donner une exégèse profonde et minutieuse des textes qu'il traite, manifestant son amour pour les compositions intriguées, pour la musique réfléchie, pleine d'intentions; tandis qu'il paraît, le plus souvent, écrire pour l'exemple et pour l'édification, G.-F. Handel écrit simplement en artiste, et quelquefois en virtuose. On sent qu'il ne prétend point convertir le public ni l'instruire, mais qu'il s'efforce de le charmer et de l'entraîner. Cette grandeur même qui lui est particulière ne dépasse point le sens de l'auditeur commun. Et, s'il ne laisse point à ceux qui l'entendent le rare plaisir de chercher un peu leur route, au travers de son œuvre, du moins sait-il conduire même les moins avisés, par de très beaux chemins, vers un but qu'ils aperçoivent dès les premiers pas. Son génie est fort, lumineux et essentiellement objectif. Ses propres rêves ne viennent pas troubler les visions nettes qu'il veut donner à la foule. Il connaît le moyen de la remuer par de grandes images, aux lignes simples, mais à la structure énorme. Chez lui, tout est non seulement distinct et coloré, mais encore tout se voit de loin. Instruit par l'exemple du maître de l'opéra de Hambourg, il sait quelle musique convient aux spectacles réels, et quelle musique, pour ainsi dire, fait revivre dans l'esprit les spectacles qu'on ne voit pas. La netteté, la chaleur, le mouvement des pièces de Reinhard Keiser ont passé dans ses œuvres, avec la majesté de certains airs de violon français, dont le dessin est soutenu et la mélodie ambitieuse. Telles sont les qualités de son inspiration, que sert une technique précise. Il ne nous appartient pas de montrer comment, dans ses oratorios, Händel organise les pensées claires et fortes qu'il s'est accoutumé à concevoir, en se proposant de refaire, à son gré, ce qu'il avait aimé chez les autres. Nous n'avons à parler ici que de ses œuvres religieuses les plus étroitement associées à la liturgie. Tout d'abord, ses *Te Deum*. Le premier, le *Te Deum* « d'Utrecht » (1713) est du même plan que le *Te Deum* de Purcell (1694). Mais le rôle de l'orchestre y est beaucoup plus important. Il complète ce que le chœur exprime. Ainsi, le commentaire du texte arrive à la perfection. Au début de ce *Te Deum*, apparaît distinctement la méthode du musicien : les voix disent les solennelles louanges que contiennent les paroles. Leur gravité convient à cette prière magnifique, mais l'orchestre manifeste la joie impliquée dans ces majestueuses actions de grâces; il propose des motifs animés et éclatants, auxquels, à la fin, le chœur s'abandonnera, quand l'allégresse, accumulée, l'emportera sur le respect. Dans cette œuvre, d'ailleurs, Händel obeit attentivement aux paroles : il en traduit et les figures sensibles et la poésie religieuse. Un chœur à cinq voix, sobre et pénétrant, interprète le verset *Sanctus*. Quand l'image de la « sainte Eglise » est évoquée, toutes les voix s'unissent et, dans un adagio, adressent leur prière à la Trinité. L'invocation *Christe*, dans *O Rex gloriae, Christe*, s'épanouit en deux mesures lentes; quand la mission rédemptrice et l'humiliation du Sauveur nous sont rappelées, la musique reste sombre et concentrée, puis elle s'éclaire, passe du majeur au mineur, s'anime et se renforce, quand les voix annoncent que le Christ nous a ouvert le royaume des cieux; l'incessant cantique de louanges (*per singulos dies*) est symbolisé par l'incessante jubilation du chœur divisé en deux groupes, qui se transmettent les motifs allègres.

Dans le *Te Deum* « de Dettingen », nous trouvons, mêlés, l'expression vigoureuse de la joie populaire, un souvenir des pompes martiales, et, d'un autre côté, une profondeur, un ton grave et une piété qui distinguent cette œuvre parmi toutes les œuvres de même nature. Avec M. Kretzschmar, qui donne d'excellentes analyses des compositions religieuses de Händel, nous signalerons la conclusion paisible de ce *Te Deum* et l'arioso de basse qui la précède : c'est là que se remarque peut-être le mieux le trait particulier à cette composition qui, avec la bruyante expansion de la reconnaissance du vulgaire, admet des prières réfléchies.

Nous devons encore citer le *Laudate pueri*, ouvrage accompli déjà de la jeunesse de Handel, et ses

1. *Führer durch den Concertsaal*, 1895 (II, 1).

Anthems, d'abord les *Anthems* écrites pour le service de la chapelle de James de Chandos (1716-1718), qui sont de véritables cantates où l'on trouve l'esquisse de plusieurs des plus belles scènes des oratorios du maître, et les *Anthems* composées pour le couronnement de George II, en 1727, œuvres où la prédilection du musicien pour la grandeur, l'orchestration rayonnante, les trompettes, se montre pleinement.

Signalons enfin l'*Hymne funèbre*, fait en 1737 pour la reine Caroline. M. Kretzschmar y reconnaît la noble douceur qui était le caractère dominant de la souveraine, et il assure que dans nulle œuvre de Handel ne se trouvent autant de parties émouvantes; enfin, il y remarque des souvenirs des chants religieux allemands.

⁂

Pour terminer ce rapide exposé de la musique religieuse allemande, de 1619 à 1750, nous devons mentionner les œuvres d'un contemporain de Bach et de Handel, Telemann, qui a laissé des cantates dont un certain nombre sont faites sur des textes employés aussi par Bach. Spitta compare quelques-unes de ces compositions avec les compositions de Bach (*J.-S. Bach*, I, p. 482, p. 493) : un tour facile, de l'élégance, leur sont propres, mais une monotonie de grâce, de l'insignifiance, le manque de profondeur, s'observent aussi dans cette musique, où les formes sont d'ailleurs souvent heureusement traitées[1].

LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE

PENDANT LE XVIIe SIÈCLE ET LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIIe

COMPOSITIONS PROFANES POUR LE CHANT

C'est une œuvre de Schütz que nous signalerons tout d'abord; cette œuvre, antérieure aux *Psaumes* que nous avons examinés au début de l'étude qui précède, fut publiée à Venise en 1611 : dix-neuf madrigaux à cinq voix, écrits sur des paroles italiennes, témoignent de la sûreté et de l'élégance du jeune musicien qui se contente, ici, de se montrer l'élève habile des maîtres dans l'art du contrepoint (9e vol. de l'ed. Spitta)[2].

En 1621, paraît la *Musica boscareccia, oder Wald-liederlein auff Italienische Villanelische Invention* de J. Hermann Schein (1586-1630) : cette musique est faite pour trois voix seules, auxquelles peuvent se joindre, ou même suppléer, selon l'usage, clavecin, luth ou autres instruments. L'influence italienne se révèle, comme chez Schütz, dans la structure mélodique des motifs, mais l'esprit allemand se reconnaît aussi dans la précision expressive et le caractère pénétrant de la composition. Grâce à l'édition qu'en a donnée M. A. Prüfer (Breitkopf et Härtel, 1904), le recueil de Schein, si important pour l'histoire de la musique profane en Allemagne, est devenu accessible à tous : la nature de l'exposé succinct auquel je dois me borner ici ne me permet point de parler plus longuement de cette œuvre, pleine de charme et de vie. Il en est de même des *Airs* de Heinrich Albert (1604-1651), le cousin de Schütz. Publiés dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst* (1re série, vol. 12 et 13), ces airs, au sujet desquels M. A. Heuss a écrit une substantielle étude (*Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, juillet 1904), sont à la portée de chacun. J'observerai cependant que, dans la formation mélodique, Albert s'inspire souvent de Schütz et de Monteverde; que, dans la déclamation des paroles, il se montre le serviteur ingénieux du poète; que, enfin, dans certaines pièces, l'accompagnement a une importance particulière, et dialogue avec la voix. Andreas Hammerschmidt (1611-1675), dont nous avons déjà cité les œuvres religieuses, se distingue aussi comme compositeur de chants profanes (*Weltliche Oden oder Liebesgesange*, I, 1642; II, 1643, III; 1649). Comme dans sa musique d'église, il manque un peu de souplesse dans l'invention, et s'asservit à l'étroite déclamation du texte.

D'Adam Krieger (1634-1666), élève de l'organiste S. Scheidt, nous avons un recueil d'airs publié après sa mort (1667), et récemment réédité[3]. Il a écrit les vers et la musique de ces *Arien*, dont les mélodies aisées chantent le vin et l'amour. Ce ne sont point des airs pour une voix seule : si quelques-uns n'ont qu'une partie de chant, d'autres sont faits pour 2, 3, 4 et 5 voix. Deux violons, deux violes et le *violone* jouent les ritournelles, assez développées.

Nous pouvons encore citer, parmi les compositeurs

---

1. La bibliographie des travaux modernes faits sur les musiciens allemands de cette période se trouve dans les tables des *Monatshefte für Musikgeschichte* d'Eitner, dans les tables de la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, des *Sammelbände* et de la *Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft*. Quelques ouvrages écrits en français sont consacrés à l'étude des mêmes maîtres : la collection Chantavoine (libr. Alcan) comprend des livres sur *Handel* (par M. Romain Rolland), *H. Schutz* et *J. S. Bach*. Je signalerai encore *Bach, le musicien-poète*, de M. A. Schweitzer, *Bach*, de M. W. Cart; *Dietrich Buxtehude*, et *L'Esthétique de Bach* (libr. Fischbacher). Pour l'étude des textes musicaux, je renvoie aux grandes éditions modernes de Bach, de Handel et de Schutz, aux nombreux volumes des *Denkmäler deutscher Tonkunst*, aux *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, et à la riche collection de musique allemande qui se trouve à la Bibl. nat. dont le *Catalogue* de M. Ecorcheville rend, de jour en jour, la connaissance plus facile. Enfin, je rappelle que M. Leichtentritt a présenté, et jugé, les œuvres de beaucoup de compositeurs allemands qui n'ont pas même été nommés ici, dans son excellent livre *Geschichte der Motette* (1908), enrichi d'exemples de musique abondants. On trouvera aussi beaucoup de documents nouveaux dans l'ouvrage de M. Wustmann (*Musikgeschichte Leipzigs*, 1909) et dans la *Festschrift* publiée pour le 90e anniversaire de R. von Liliencron (1910).

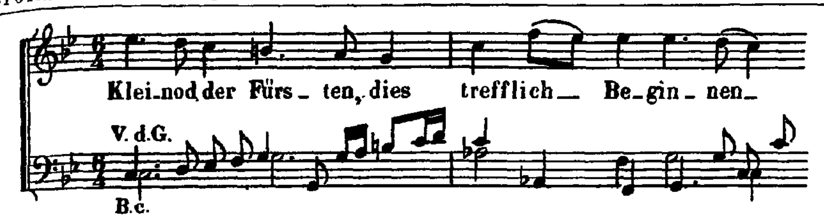
2. Certaines pages sont aussi fort expressives. Schutz connaît déjà, évidemment, les œuvres de Monteverdi (cf. *Schutz*, dans la *Collection des Maîtres de la Musique*, libr. Alcan).

3. *Denkmäler deutscher Tonkunst*.

d'airs à couplets de la même époque, Augustin Pfleger, maître de chapelle de Christian-Albert, duc de Schleswig-Holstein. Dans les *Odae concertantes,* exécutées en 1665 à l'inauguration de l' « Académie de Kiel », nous trouvons des strophes musicales, alternativement jouées par les instruments, ou chantées, et écrites, sur la même basse. Voici l'analyse de la dernière. L'orchestre fait entendre d'abord une ritournelle à cinq voix, dont je cite les premières mesures (A), puis le soprano entonne la louange du prince (B). La viole de gambe joue ensuite en solo, accompagnée de la basse, sur laquelle chaque période est édifiée (C). Après un second couplet, chanté par le soprano, le violon solo brode à son tour sur le thème proposé (D). Le troisième couplet est suivi d'un interlude où le violon, accompagné de la viole de gambe, répète, en l'ornant, la mélodie énoncée par le soprano (E). Enfin, dans la dernière strophe, la viole de gambe accompagne le soprano (F). L'Ode se termine par la ritournelle à cinq voix (A)[1].



1. Paris, Bibl. du Conservatoire



Johann Georg Ahle (1650-1706), dans son *Anakreontisches Ehr- und Freudenlied,* composé en l'honneur de Kunrath Meckbach, bourgmestre de Mühlhausen, emploie aussi les instruments. Mais, après leur prélude, les violes de gambe ne font que réaliser l'harmonie de la basse, sans concerter avec la voix, et les cinq couplets sont présentés sans variation[1] :

VORSPIEL.

1te Violdigamba.
2te Violdigamba.
GRUNDSTIMME.

SINGSTIMME.

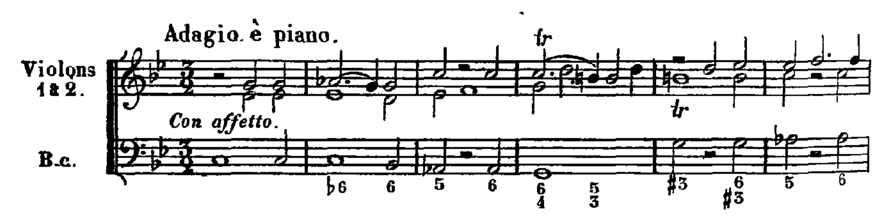
Ihr werthen Unstrutin_nen, und holden Schwemnitzin_nen, Wem wollet ihr zu Eh_ren itz_ und euch lassen hö_ren? Wen wollet ihr be_

1 Cette composition date de 1652. Je la cite d'après l'exemplaire de la Bibl. du Conservatoire de Paris.



Avec Johann Krieger, nous en venons aux airs de caractère délicat, de sentiment varié et de forme assez simple, sans étalage de science et sans recherche de profondeur[1].

En 1697, Philipp Heinrich Erlebach fit paraître à Nuremberg une collection d'airs, dédiés à Albert Anthon, comte de Schwarzbourg, seigneur d'Arnstadt, et à sa famille. Voici le titre : *Harmonische Freude musicalischer Freunde. Erster Theil, bestehend in fünffzig Moralisch- und Politischen Arien, nebst Zugehorigen Rittornellen, à II Violini è Basso continvo*[2]. Ce recueil contient de fort remarquables pièces. Philipp Spitta, quand il nous parle de la gravité de Bach, de sa prédilection pour les sujets tristes, observe que, chez personne des précurseurs de Jean-Sébastien, il n'a trouvé un semblable coloris, de pareils tons, « chauds et saturés », pour interpréter la douleur « Je ne pourrais nommer qu'un seul musicien, dit-il, qui, avant Sébastien Bach, ait formé quelque chose d'approchant[3]: c'est le maître de chapelle de Rudolstadt, Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714). » Et il cite un de ses airs (le nº XIV du recueil de 1697), œuvre « magnifique, écrit-il, composée dans la forme de l'*Aria* avec *Da Capo*..., et dont le texte exprime les sentiments d'une âme déchirée. » Il loue l'ampleur de mélodie et la profondeur (*Innigkeit*) tout allemande de cette musique, et déclare qu'elle parle, encore aujourd'hui, un langage qui va au cœur[4]. On pourra juger de la force expressive de cette pièce, que je transcris tout entiere :



1. Voyez l'ouvr. de M. A. Reissmann, *Illustrirte Geschichte der deutschen Musik*, 1892, pp. 262-264.
2. Bibliothèque nationale, Vm⁷, 37.
3. Spitta décide ici d'une manière un peu trop absolue. Le motet attribué à Heinrich Bach, que nous avons cité plus haut, et le motet de Krieger que nous avons analysé, sont bien de la même inspiration que l'air d'Erlebach. Le motif principal ressemble au motif d'une comp. de P. A. Ziani (*Traffigge dunque*) dans l'oratorio *Assalone punito* (cité par M. H. Scholz (*J. S. Kusser*, 1911, p. 102). Dans l'air *Mio tiranno adorato* de Severo di Lucca, paraît une figure mélodique analogue (*contrasta il nostro core*). Voy. l'art. de M. Goldschmidt, *Zur Gesch. der Arien und Symphonie-Formen* dans les *Monatshefte für Mus. Gesch.*, 1901. Ag. Steffani commence aussi de même son duo de ténor et de sopr. *Forma un mare* (signalé par M. Romain Rolland, *Haendel*, p. 71).
4. *Johann Sebastian Bach* (I, p. 347).


Soprano.
Meine Seuf - - - - - - - - - - - zer
più piano.
Mei_ne Seuf - - - - - - - - - - - zer, mei_
_ne Kla - - - - - - gen, meine Kla - gen, schicke



1. Voici le sens des paroles : « Mes soupirs et mes plaintes je les exhale en vain. Il me faut vivre dans la crainte et l'angoisse ; le ciel et toi peuvent me consoler. Pourquoi rester inaccessible ? »

2. « Je porte ce fardeau avec une âme qui ne craint point. » (N° 10.)

Dans d'autres mélodies encore, nous trouvons la même teinte sombre. Erlebach y emploie avec énergie et avec une grande justesse le vocabulaire expressif des musiciens du XVIIe siècle. Il nous suffira de citer quelques passages où il applique, habilement d'ailleurs, et sans vulgarité, les procédés communs :



Surtout, il nous épargne les jérémiades verbeuses : son discours est sobre, les vocalises ne l'ornent point au hasard, mais le renforcent, tellement elles appartiennent à la déclamation pathétique du texte. Aussi son éloquence agit-elle plutôt par le ton que par les images. Les plus caractéristiques n'apparaissent que préparées, quand la passion éclate, à la fin des phrases uniformes où elle s'est accumulée. La modération habituelle du style donne une vigueur particulière aux grands mots lyriques. L'accompagnement même reste généralement calme et discret ; on n'y trouve de relief et de mouvement que s'il importe de multiplier les efforts du chant : partout ailleurs, les instruments ont la même simplicité que la voix. Ainsi, Erlebach se fait d'autant mieux écouter qu'il ne souligne point chacune des paroles, mais indique en maître le sen-

timent général de la poésie qu'il interprète. En cela il obéit à des prescriptions pleines de bon sens. Il se peut qu'il les ait reçues en France. On a dit, en effet, qu'il passa quelque temps à Paris. Il n'est pas invraisemblable qu'il ait lu le traité où de Bacilly, après Mersenne[1], recommandait aux musiciens de ne pas trop « raffiner sur la signification des mots », et de « considérer... toute la phrase ensemble[2] ». La constitution de ses airs lui impose aussi d'être prudent et de ne point insister sur les détails : juste dans le premier couplet, la formule mélodique trop distincte serait déplacée dans les autres couplets. Il ne se garde pas toujours de cet abus, bien que, souvent, un certain parallélisme entre les mots employés dans chaque strophe l'autorise à renouveler, avec des acceptions différentes, les mêmes figures[3]. Il faut avouer toutefois que c'est bien dans la première strophe qu'il trouve son inspiration. Ce n'est qu'unie à celle-là, par exemple, que la musique du 26e air a toute sa valeur significative et nous dévoile quelle énergie concentrée et quelle rudesse le musicien met dans sa résignation.



1. *Harmonie universelle.*
2. *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter* (1668), p. 120.
3. Ainsi dans le 14e air, la déclamation musicale entrecoupée exprime, alternativement, *Seufzer* et *Thronen : Klagen* et *Schmerzen* se correspondent, dans le même air, mais *du scherzest — ich umh[illegible] — ach, laufe* sont illustrés de la même vocalise. Dans le 2[illegible] air *frohe Zeit — lachenvoll, Freudenlicht*, d'une part, *auf banges Ungemach — der Trauernacht entgehen — den Thränen Ueberfluss* de l'autre en



Dans cette belle pièce[1], Erlebach tire parti des contrastes de mouvement. Le procédé lui est familier. Lorsque, dans le 6e air, il veut insister sur ces paroles. « Bien que le bonheur me fuie..., » etc., il les fait chanter *lento*, tandis que le commencement et la fin de la strophe musicale expriment, avec une sorte d'entrain, la résolution de « rester ferme, sans chanceler ».

des couplets successifs, s'ajustent heureusement à des motifs de signification déterminée. *Eilt — lacht — freut* (30e air) ont à bon droit, en chaque strophe, la même vocalise *Eile — fliehe — eile*; *scherzen — spielen — lachen* (11e air) sont joints à deux « expressions » musicales semblables. Dans les différents couplets du 40e air se reconnaît la même convenance de traduction. Il est évident que le poète a disposé de son mieux ses vers afin de faciliter cette concordance.

1. Les deux violons ont l'accord *si-mi — si-mi*, au lieu de *sol-ré — la-mi*. Le texte signifie : « O pensées, ne m'affligez point, telle douleur enlève toute lumière à l'âme. Une endurance patiente allège beaucoup mieux nos maux. La plus grande souffrance cède au temps. »



De semblables oppositions de rythme se rencontrent dans le 15e air, où il reproche à la fortune de se jouer de lui (A), dans le 19e air, où il commande à ses pensées, « qui sont encore enfermées en son cœur », de rester cachées (B).







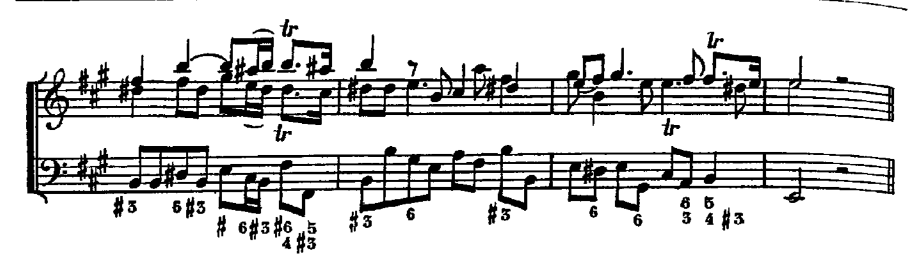
Les nuances de sonorité lui servent aussi à augmenter les ressources d'émotion. Dans le 13e air, quand il répete une dernière fois : « Mon cœur, abandonne-toi à la douleur, » la phrase musicale se termine *piano*. Il en est de même à la fin de chacun des couplets du 23e air, où le texte évoque successivement l'idée d'angoisse, de nuit funèbre et de larmes. Nous voyons enfin que les instruments doivent jouer *pianissimo* les mesures qui forment la conclusion du 46e air, après que l'alto, d'une voix assombrie déjà, a chanté : « Je peux, en telle peine, rester constant. »

Dans l'usage de ces moyens expressifs nous reconnaissons encore, chez Erlebach, une tendance à procéder largement par grandes teintes, plutôt que par des touches isolées. Même lorsque les instruments et la voix dialoguent, on ne sent point d'interruption : par un simple artifice de répétition, il soutient l'enchaînement de la ligne commencée. La mélodie passe des violons au chant, mais le fil de la mélodie ne se rompt point (voyez par exemple le début du 46e air, donné plus haut). Une sorte de basse obstinée

chromatique donne l'unité de sentiment au 40[e] air. Cette habitude des redites, ce talent de la symétrie et de la suite, assurent aux compositions d'Erlebach une grande force de persuasion. Dans les airs calmes, il en arrive à une sérénité continue qui cependant ne manque pas de chaleur[1].



1. « Contentement, reste en mon cœur : dès que tu parais, tous mes sentiments reçoivent de toi paix et joie. » (N° 3.)



Certains motifs ont un caractère et des modulations qui font penser à Handel :



Erlebach a même, parfois, la noblesse, l'ampleur, et jusqu'à la redondance que l'on trouve chez le maître saxon[1] :



1. « Douce joie, tu me rends la paix .. » (N° 8.) Voyez aussi les airs 34, 35 et 38.


Stellst du mein Her_ze wieder zur Ruh'
Wohl mir, mein Hof_fen Ist ein_ge_trof_fen, Wohl mir, mein
Hof_fen Ist ein_ge_trof_fen, Meinem Ver_lan_gen
fallet Zu_frie_den_heit zu. Glückliches
Ritornello.
(Ruh')

C'est peut-être surtout à cause de cette grandiloquence que l'on a trouvé chez Erlebach quelque chose du style français[1]. Pour Sébastien de Brossard pourtant, l'ouvrage de ce compositeur était « du vrai goût de la meilleure musique italienne moderne[2] ». D'autre part, nous l'avons vu, Spitta reconnaît en lui un interprète profond de l'âme allemande. De ces divers jugements on peut, à bon droit, former un jugement d'ensemble, et considérer en Erlebach un musicien « complet », sachant tout dire, mais ayant de la préférence pour les sujets graves. Non que la verve lui manque : il nous a laissé une chanson à boire pleine d'entrain, où retentit déjà le rire si rare, mais si puissant, de Bach[3].



Une telle gaieté, revanche de la nature sur le sérieux, est bien allemande aussi.

Par son application à traiter les motifs en « style observé », Erlebach nous montre encore un trait de son tempérament germanique, et il le révèle à son avantage[4].

1. Gerber écrit : « Erlebach... né à Essen le 25 juillet 1657, dut se former à Paris, hypothèse que les connaisseurs confirment, puisqu'ils trouvent que son œuvre est tout à fait dans la manière française de ce temps-là. Il reçut en 1683 la place de maître de chapelle à Rudolstadt » (*Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. II 1812 col. 47.)

2. *Catalogue manuscrit.*

3. « Réjouissez-vous, frères, cherchez où Bacchus est assis. » (N° 50

4. « Heureux l'enfant, » etc. (N° 43.)







Sous le nom de *Serenata*, un chœur profane d'Erlebach nous est parvenu. Cette composition fait partie des *Musicalia* qu'il écrivit pour l'acte d'hommage de la ville de Mühlhausen en 1705. Nous avons analysé plus haut le *concerto* destiné à la fête religieuse. Dans la *Serenata*, le musicien célèbre l'empereur avec une magnificence un peu uniforme. L'emploi inévitable des trompettes limite son invention. L'épisode où il échappe à cette contrainte somptueuse a cependant quelque intérêt d'harmonie, bien qu'il soit fort simple, et la conclusion a un certain éclat, encore qu'assez pauvre de contenu. En cette œuvre de circonstance, le souvenir de la musique française, pompeuse et sans diversité, se reconnaît aisément[1].

*
* *

J.-S. Bach nous a laissé, dans le livre de musique d'Anna Magdalena, sa seconde femme, quelques mélodies fort expressives; elles sont assez connues pour que nous ne fassions que les signaler ici[2]. Signalons cependant l'application pittoresque et expressive de ce que l'on appelle « basse de Murky », dans *Gedenke, mein Gemuthe*. Marpurg nous rapporte que cette sorte de basse qui va par bonds d'octave avait été imaginée vers 1720 par un certain Sydow, désireux de donner à un air comique un accompagnement bizarre et caricatural[3]. Chez Bach, l'intention est tout autre : si on rapproche le motif qu'il emploie ici de motifs analogues employés dans les cantates,

1 Bibliothèque de la *Königl. Hochschule für Musik* de Berlin, même cote que les *Musicalia* cités plus haut (6639-1543).
2 Édition de la *Bach-Gesellschaft*, 39, pp. 309-311.

3 30e de ses « lettres critiques » (1er vol. des *Kritische Briefe*, 1760, p. 280). Ces motifs sont d'ailleurs employés dès la fin du XVIIe siècle.

on reconnaît que, par ces oscillations de la basse, il veut évoquer le tintement du glas[1].

On chante encore quelquefois, sous le nom de Jean-Sébastien, une mélodie transcrite dans le recueil d'Anna Magdalena avec cette mention : *Aria di Giovannini*. Encore que le début rappelle assez distinctement les premières mesures de deux compositions de Bach[2], il apparaît, aussi bien par le dessin du chant que par l'accompagnement, que cette pièce n'est pas de lui. Si on la compare, au contraire, aux mélodies de Giovannini, on aperçoit mainte ressemblance de style et de facture. On voit même que cette mollesse continue n'a rien de Bach. Comme cet Italien, qui a écrit sur des paroles allemandes, a fourni des « odes » pour le recueil publié par Gräfe, nous pouvons, sans sortir de notre sujet, aider à cette comparaison, en citant un de ses airs[3] :



Dans les mêmes recueils de Grafe se trouvent des airs de Hurlebusch, etc.

Pour l'étude approfondie des mélodies profanes allemandes au XVIIIe siècle, je renvoie aux articles de Philipp Spitta, *Sperontes singende Muse an der Pleisse*, à l'ouvrage de M. Friedländer[4], et au livre excellent de M. Kretzschmar, *Gesch. des neuen deutschen Liedes*, 1re partie (Breitkopf et Hartel, 1911).

Quant aux cantates profanes de la même époque, elles sont de même caractère que la musique d'opéra. Il ne nous appartient pas d'en parler ici.

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Tandis que Michael Praetorius assemble, en sa *Terpsichore Musarum aoniarum quinta* (1612), « des

1. Les paroles sont : Songe, mon âme, au tombeau, et au battement des cloches

2. Voyez le dernier duo de basse et de soprano de la cantate *Wachet auf* (B. G., 140) et l'air de tenor de la cantate *Wer Dank opfert* (B. G., 17).

3. Signification des paroles, dues à von Hagedorn : « Dieu des songes, ami de la nuit, toi qui donnes de douces joies, rends heureux le pâtre, envie des princes. Charmant Morphée, ne tarde point à satisfaire mon cœur et mes yeux. »

4. *Das deutsche Lied im 18 Jahrhundert*, 1902.

danses et chansons françaises de toute espèce, 21 branles, 13 autres danses aux noms étrangers, 162 courantes, 48 voltes, 37 ballets, 3 passomèzes, 23 gaillardes et 4 reprises[1] », il se trouve qu'un autre Allemand, Paul Peurl, dès l'année précédente, a organisé, en forme de « suite », des danses de rythme différent (*Newe Padouan, Intrada, Täntz und Galliarda*) que, dans le même temps, Th. Simpson publie, à Francfort, ses *Newe Pavanen, Galliarden, Couranten und Volten*, et que V. Otto donne, à Leipzig, ses *Newe Paduanen, Galliarden, Intraden und Couranten*. Enfin, en 1617, J.-H. Schein édite, à Leipzig, son *Banchetto musicale*, où se succèdent, par séries, pavanes, gaillardes et courantes. L'idée de grouper les danses n'est d'ailleurs point neuve : un grand nombre de musiciens l'ont déjà mise en pratique[2]. Nous devons cependant insister sur les œuvres de Peurl et de Schein, qui présentent les spécimens les plus intéressants et les plus ingénieusement combinés de suite ordonnée.

Parmi les auteurs de cette période, il convient de citer W. Brade (*Newe auserlesene liebliche Branles*, Hambourg, 1617; — *Newe lustige Volten, Couranten*, Francfort-sur-l'Oder, 1621), J. Staden (*Opusculum novum*, Nuremberg, 1625), J. Posch (*Musicalische Ehre- und Tafel-Freudt*, Nuremberg, 1626), W. Bleyer (*Neue Paduanen, Galliarden, Canzonen*, etc., Leipzig, 1624), J. Moller (*Newe Paduanen und darauff gehorige Galliarden*, 1625).

En 1639, Hammerschmidt publie ses *Newe Paduanen*, dans lesquelles, à vrai dire, nous ne trouvons point de « suites » développées, puisqu'il lui suffit, bien souvent, de deux sortes de danses (ballet et courante, — ballet et sarabande, etc.). Comme on le voit, il introduit, dans les groupes qu'il forme, la *sarabande*. Il accepte aussi des pieces qui ne sont point des danses : les *Airs* et des *Canzone*. D'autre part, les vieilles pavanes qui ont eu jadis tant d'importance dans les suites, paraissent de plus en plus rarement. Si Vierdanck (1641)[3], Knoep (1652 et 1660)[4], Briegel (1652), Zuber (1659), composent leurs recueils presque uniquement de pavanes et de gaillardes associées, ces danses, à partir de 1650, sont isolées, dans les suites : Rosenmuller et Hake (1654), J.-R. Ahle (*Das dreyfache Zehen*, 1655), Werner Fabricius (*Deliciae Harmoniae*, 1656), etc., mêlent, avec les autres pièces, une pavane; Johann Jakob Löwe (*Synfonien, Intraden*, etc., 1658)[5], et Matthias Kelz (*Primitiae musicales*, 1658[6], et *Epidigma Harmoniae novae*, 1669[7]) admettent encore la gaillarde[8]. Ces deux derniers compositeurs commencent chacune de leurs suites l'un par une *Synfonie*, l'autre par une *Sonate;* Johann Rudolph Ahle (*Das dreifache Zehen...*, 1650), Martin Rubert (*Sinfonien, Scherzi*, etc., 1650), avaient, avant eux, donné, en tête de leurs suites, des pièces qui n'étaient point des danses. Voici la composition des séries de pièces de même tonalité que Kelz nous offre dans ses *Primitiae musicales :*

I. (Do majeur.) *Sonata, Intrada, Mascarada, Mascarada, Couranta, Aria.*

II. (Ré majeur.) *Sonata, Mascarata, Ballet, Aria, Gagliarda, Sarabanda.*

III. (Si mineur.) *Ballet, Volta, Couranta, Serenata, Couranta, Sarabanda.*

IV. (Ré majeur.) *Sonata, Ballet, Alemande, Gagliarda, Volta, Serenada, Sarabanda.*

La dernière pièce est une *Sonata*, formée d'un *largo*, suivi d'un *presto*. Dans beaucoup de pièces, on remarque de telles variations de mouvement. La 1[re] *Sonata* a ces trois divisions : *animosè, lentè* et *agiliter*. La seconde porte ces indications : *fuso, tardo, largo, praesto*, et la *Mascarata* qui suit doit être jouée successivement *prestissimo, allegro, adagio, acriter*, puis *presto*. Dans le cours de la *Couranta* en si mineur, marquée *affete*, se trouve cette remarque : *tardissimo*. La *Serenata* du même groupe est marquée *suaviter*, la deuxième *Couranta, dolcemente*, et la *Sarabanda, moderate*. La *Sonata* par laquelle commence la dernière suite a pour épigraphe *nervose*, le *Ballet* de cette série est *largo*, et l'*Alemande, alacriter*.

L'*Epidigma Harmoniae novae* (1669) est ainsi constitué :

I. (La mineur.) Six *Capriceti, Capriceto* suivi d'une *Chique, Chique capriciosa, Gavotta capriciosa, Chique*, deux pièces en rythme de *Gagliarda*.

II. (Ut majeur.) Deux *Canzoneti, Canzoneto capricioso, Aria, Aria, Aria capriciosa, Sonatina capriciosa, Passaggio capricioso, Chique, Gavotta capriciosa, Chique capriciosa, Gavotta*.

III. (Ré mineur.) *Allemanda*, deux *Balleti, Ballo, Couranta, Volta capriciosa, Volta* suivie d'une *Chique*, *Couranta, Sarabanda, Chique capriciosa, Gavotta capriciosa, Gavotta o Chiqua capriciosa* (12).

IV. (Fa majeur.) *Passomezo, Passomezo, Ballo, Couranta, Sarabanda, Sarabanda, Chique, Gavotta, Gavotta, Ciacona, Gavotta presto, Chique, Serenata.*

Il y a dans ces pièces une recherche évidente de virtuosité. Quelques-unes sont brillantes, dans la meilleure acception du terme. L'auteur y paraît vraiment doué de la verve capricieuse que nous promettent si souvent les titres. Ainsi l'*Aria capriciosa* en ut majeur étale une tres bizarre richesse de traits jetés, de bonds, de motifs déhanchés; dans une *Chique capriciosa* éclate une assez rare audace. Mais, dans le dessein de créer, comme il l'annonce, une musique neuve, Kelz écrit parfois avec une étrangeté trop voulue pour garder quelque chose de séduisant : la dernière gigue que nous venons de citer, charmante d'abord, finit par sembler hérissée, et les sauts continuels des « airs capricieux » en ut majeur finissent par lasser. Moins exubérant, et surtout quand il cherche moins à le paraître, il produit de fort agréable musique. On en jugera par ce *Passomezo* (n° 38) et par cette *Chique* (n° 44) :

1. Bibl. nat., Vm[7], 1478.

2. Voyez l'étude de M. Tobias Norlind, *Zur Geschichte der Suite* (*Sammelbände der I. M. G.*, 1906, p. 172 et suiv.).

3. On trouve à la Bibl. Sainte-Geneviève l'éd. de 1637 : *Erster Theil newer Pavanen, Gagliarden, Balletten und Correnten*, pour 2 violons, basses à cordes et *continuo* (V. M., 4°, 453).

4. La seconde partie est conservée à la Bibl. nat. (Vm[7] 1143). L'auteur prescrit de jouer assez lentement pavanes, gaillardes et airs : les ballets, courantes et sarabandes, en particulier les pièces écrites à deux parties, à la manière française, « dans un mouvement gai ». De même, W. E. Rothe demande que l'on exécute ballets, courantes et sarabandes, « à la manière française », joyeusement et vivement (*Erstmahlig musicalisches Freuden Gedichte*, Dresde, 1660, bibl. d'Upsal, *Instrumentalmusik i Tryck*, caps. 7 : 10).

5. Voyez le sommaire et un extrait de ce recueil dans l'article de M. Hugo Riemann (*Zur Geschichte der deutschen Suite, Sammelbände der I. M. G.*, VI, p. 504).

6. *Primitiae musicales, seu concentus novi harmonici, Italis dicti : Le Sonate, Intrade, Mascarade, Balletti, Alemande, Gagliardi, Arie, Volte, Serenade, e Sarabande* (a 2 violons, *Basso Viola, e organo, overo Basso continuo*. — Bibl. nat., Vm[7], 1142). Augsburg, 1658.

7. *Epidigma Harmoniae novae, variae, rarae, ac curiosae duarum Fidium vulgarum seu Exercitationum musicarum a Violino, e Viola di gamba*, Augsburg, 1669 (Bibl. nat., Vm[7], 676).

8. On en trouve aussi chez Kradenthaller (1676).


Passomezo.


Chique



Ce livre d' « exercices » s'adresse d'ailleurs à des musiciens habiles. L'usage de la double corde est nécessaire dans le *Passaggio capricioso* (nº 20) :



Les notes élevées sont assez communes : on rencontre même un sol aigu (nº 49), ce qui, comme le dit Mattheson en 1713, n'est pas fait pour les apprentis. Kelz demande enfin de la souplesse dans l'exécution : des changements de rythme (*Volta* nº 30) ou de sonorité (*Gavotta* nº 24, f. p. pp.) paraissent en effet dans cette œuvre, comme dans la premiere.

Tandis que le premier recueil de Johann Rosenmüller (*Studenten-Music*, 1654) ne comprend que des pieces en manière de danses, ses *Sonate da Camera* (1re éd., 1667; 2e, 1670), constituées d'ailleurs comme des suites, commencent toutes par une *sinfonia*, de forme asez libre, mais où figurent généralement, d'abord de grands accords isolés, qui servent d'introduction à un épisode de style chantant, et de mesure modérée, qui est repris intégralement, après un *allegro*[1]. Ces pieces ressemblent assez, par la structure, aux *Sinfonie* de l'opéra vénitien. Dans les *Sonate* des *Musikalische Fruhlingsfrüchte* de Diedrich Becker (Brême, 1668), M. Riemann reconnait, d'autre part, quelques traits des *Suonate da Chiesa* de Neri et de Legrenzi[2]. Rappelons que Kelz, dans sa première œuvre (1658), compose déjà ses « sonates » de plusieurs mouvements.

Le mélange, avec les danses de la suite, de pieces d'autre nature devient de plus en plus fréquent dans la seconde partie du XVIIe siecle. Dans son *Musicalisches Tafel-Confect* (1668)[3], G.-W. Druckenmuller donne, avec les *Bransles*, *Mascarades*, *Gavotte* et *Chu-*

1. Voyez l'etude de M. Karl Nef (*Zur Gesch. der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Halfte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig, 1902.

2. Article cité.

3. Bibl. nat., Vm7, 1480.

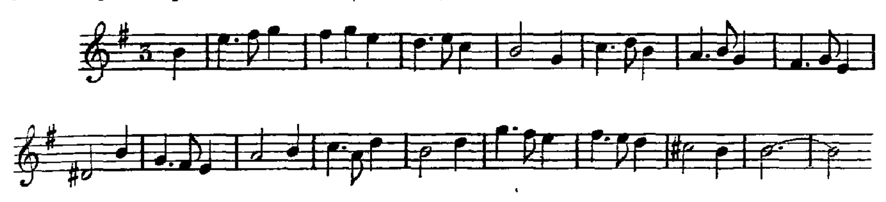
gues, des compositions au titre d'*Aria* et de *Lamento*. Pezel, dans sa *Musica vespertina Lipsica* (1669), publie, avec les *Allemandes, Courantes,* etc., des sonates et préludes. En 1675, Johann Guth fait paraître, a Francfort-sur-le-Mein, un recueil (*Novitas musicalis*) où, sans grand souci d'ordonnance, il réunit sonates, gigues, symphonies, airs, courantes, canons, fugues, etc., auxquels il joint encore un caprice sur le chant du coucou (n° 22) et une *Danse d'Hérodiade* (n° 39)[1].

La même année, Kradenthaller, dans une collection où les danses prédominent (*Deliciarum musicarum erster Theil*), insère des Sonatines et des airs. L'année suivante, dans la seconde partie de son œuvre, il ajoute à ces pièces non cadencées des *adagios*[2]. Les *Stricturae viola-di-gambicae* de David Funck (1677)[3] comprennent aussi des sonates et des airs, et l'on y trouve (n° 11) un *Lamento* dont voici le début :



Ses danses sont aussi de rythme fort ondoyant : dans une allemande, les premières mesures sont *adagio*, les suivantes *allegro*. Une courante (n° 3) se termine *adagio* et *piano*. Enfin, il prescrit de jouer avec nuances.

Les suites publiées par Esaïas Reussner (*Musicalische Gesellschaft-Ergetzung*, 1673), pour les instruments à cordes, contiennent aussi des sonates[4]. Au début d'une gigue (n° 17), figure ce motif, dont Bach s'est peut-être souvenu dans l'air d'alto de la cantate *Wachet betet* (B. G., 70) :



Clamer (*Mensa harmonica*, 1682[5]) admet, dans ses *Partite*, des *Lamenti*. On y trouve aussi des *Brantes, Saltarelles*, et des *Moresques*. Voici le commencement de la *Moresca* alla breve (cinquième *Partita*), pièce dont l'accompagnement n'est point correct :



En 1683, Jacob Scheiffelhut (*Lieblicher Frühlings Anfang*) produit des suites composées uniformément de Préludes, Allemandes, Courantes, *Balli*, Sarabandes, Airs et Gigues. Ses préludes sont d'une constitution particulière (voyez l'art. de M. Nef et la citation donnée en supplément).

⁂

Il semble que J.-Ph. Erlebach ait été le premier a composer en Allemagne des suites commençant par une *Ouverture* à la manière française, sous le titre d'*Ouvertures a cinq parties* (1693)[6]. Anton Aufschnaiter (*Concors Discordia*, 1695) et Johann-Kaspar-Ferdinand Fischer (*le Journal du Printems*, 1695)[7] emploient aussi l'ouverture, ainsi que Georg Muffat (*Florilegium primum* et *F. secundum*, 1695 et 1698, publ. dans les *Denkm. der Tonkunst in Oesterreich*, I, 2, et II, 2). Dans les *Partite* publiées par J.-A. Schmicerer (*Zodiaci musici... pars prima*, 1698), l'ouverture est aussi au premier rang[8]. Nous la voyons aussi en tête des suites de Johann Fischer (*Musicalische Fursten Lust*, 1706)[9], où la victoire des généraux alliés sur Tallard est célébrée par une composition descriptive, et où sont publiées, en appendice, des danses polonaises.

C'est dans les quatre *Ouvertures* pour orchestre de Bach (B. G., XXI, 1) que s'achève ce genre de musique instrumentale en Allemagne. Des contemporains du *cantor*, quelques-uns doivent être nommés pour avoir écrit des œuvres analogues : il convient de citer les suites d'Orchestre (*Ouvertures*) de Ch. Forster (1693-1745) et de J.-F. Fasch (1688-1758), que M. le professeur Riemann a découvertes à la *Thomasschule* de Leipzig, et qu'il a analysées dans le *Musikalisches Wochenblatt* de 1899 (n° 6 à n° 9).

⁂

A côté de la suite formée de pièces au rythme de danses, se développe, sous le nom de *Sonate*, une sorte de composition où se trouvent réunies des pièces de différente mesure, qui ne doivent rien à l'art des ménétriers.

En 1662, Johann Heinrich Schmelzer publie à Nuremberg son *Sacroprofanus concentus musicus fidium aliorumque instrumentorum*[10], où sont réunis douze

1. Bibl. nat., Vm^7, 1471.
2. Voyez l'art. déjà cité de M. Nef.
3. Bibl. nat., Vm^7.
4. Bibl. nat., Vm^7, 1470.
5. Bibl. nat., Vm^7, 1474.
6. Voyez l'art. de M. Riemann (*Die französische Ouverture in der ersten Hälfte des 18 Jhs. Musikal. Wochenblatt*, XXX, p. 20).
7. Publié dans les *Denkmaler deutscher Tonkunst*, Ire *Folge*, X 1902.
8. Id.
9. Bibl. nat., Vm^7, 1497.
10. Bibl. nat., Vm^7, 1488.

[illegible] la 1re est écrite pour violons, 4 violes, 2 trompettes; la 2e est à 2 chœurs, le 1er constitué par deux violes, le 2e par un cornet et trois trombones; la 12e est faite pour 2 cornets, 3 trombones, 2 trompettes; les autres sont pour un [illegible] avec plusieurs violes.

Un grand nombre de sonates du même auteur se trouvent dans un recueil [illegible] acquis en 1698 par Sébastien de Brossard, qui l'acheta à Strasbourg, des héritiers de François Bost, chanoine de [illegible] et vicaire à Saint-Pierre le Jeune de Strasbourg. Sébastien de Brossard juge que cet « [illegible] [illegible] est [illegible] », d'autant plus [illegible] qu'il est unique[illegible] ». Je n'ai pu [illegible] quel point cette assertion est exacte pour [illegible], n'ayant pas eu le temps de faire, dans [illegible] ques étrangères, les recherches nécessaires.

Avec les sonates où se [illegible] plusieurs [illegible], dont l'Allemagne n'était pas [illegible] [illegible], à des [illegible], cette collection [illegible] [illegible] de caractère descriptif. Pour que l'on [illegible] de la nature de ces compositions, [illegible] [illegible] et de pittoresque, voici [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].



[illegible]








la 2e fois
Piano
Piano.



Dans la *Pastorella* (n° 12 du manuscrit, pour 2 violons et basse chiffrée), le thème principal rappelle une musique champêtre :



Ce motif reparaît, comme un refrain, après chaque épisode. Toute la *Pastorella* est ainsi formée de petits fragments, séparés par cette courte mélodie. La plupart des divisions contiennent une sorte de petit tableau musical. L'auteur évoque tantôt une improvisation de berger (A), tantôt une chanson populaire (B), tantôt une danse de paysans (C). Parfois il semble tenter d'exprimer la poésie calme de la nature, et il laisse de côté les personnages (D) :





Dans un *Lamento* sur la mort de Ferdinand III (no 116), Schmelzer imite, par des accords lourds, le son des cloches[1].

La musique descriptive est d'ailleurs très goûtée par les compositeurs représentés dans ce recueil : Heinrich-Abel Clamor donne aussi une sorte de carillon (no 86), et il écrit une *Bataille* (no 44); Cyriacus Wilche (no 79 *bis*) fait pour six instruments (deux violons, deux violes et deux basses) une *Battaglia*, datée de 1659.

Quelques pièces ont des titres particuliers, qui indiquent assez le dessein de suggérer des images ou de rappeler des souvenirs à l'auditeur. C'est ainsi que Barthalli, maître de chapelle de l'empereur, écrit des sonates qu'il nomme *la Merula* (no 74), *la Arisia* (no 75), *la Pighetta* (no 76), *Taussend Gulden* (no 37).

Daniel Eberlin appelle une des deux sonates de sa composition que le recueil contient, *la Eminenza* (no 130). Voici l'introduction et les motifs principaux de cette œuvre, exposés successivement et traités par les 2 violons :



[1] Comme on peut le voir dans les exemples que je donne Schmelzer a plus d'imagination que de technique.

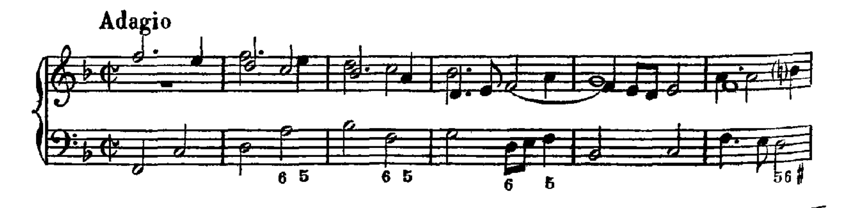
Allegro.

etc

1er Von solo. Adagio. Allegro.

Presto.

Ce musicien a de la prédilection pour les effets brillants. Je donne en entier la première de ses sonates insérées dans le manuscrit de Rost. Il est curieux de voir, par cette œuvre, comment, vers 1670[1], on écrivait en virtuose :



1. Becker (*Die Tonwerke des XVI und XVII Jahrhunderts*, 1855, col. 292) signale un recueil de Sonates d'Eberlin, publiées en 1675 à Nuremberg (*Trium variantium fidium Concordia*, etc.). Eberlin eut une vie fort agitée ; il fut capitaine, maître de chapelle, banquet


Adagio


Adagio.
2d Viol. solo.
1r Viol. tacet
Allegro
piano


Adagio.
Solo.
2d Viol. tacet
Presto.
6 5
(♭)
Vivace
56
43
1r Viol
6 5
(♭)




Adagio
Presto



On trouve encore dans cette collection manuscrite une sonate (2 violons et basse) de Caspar Kerll (n° 12), des œuvres de Fuchs, d'Utrecht, de Rosier, de Heller, de J.-P. Krieger (n° 133), de Rosenmüller[1]. Le motif énoncé par le second, puis par le premier violon, au début d'une sonate de J. Stoss, est d'une structure assez rare à cette époque :



En 1675, Nicolai avait publié, à Augsbourg, 12 sonates (*Erster Theil instrumentalischer Sachen*, Bibl. nat., Vm⁷, 1472) écrites, les unes pour 2 violons et viole de gambe, les autres pour 2 violons et basson. En général, après le développement, en style mêlé d'imitations, d'un premier motif, Nicolai écrit un *adagio* assez court, sur le même sujet, et termine la pièce par un *allegro*. Dans la 12e sonate, la conclusion est faite par une reprise, *adagio* et en noires, du sujet initial, présenté en croches au début.

Le parti pris de baser la composition sur un motif unique, transformé dans chacune des parties de l'œuvre, est évident chez Séb. Anton Scherer, qui donne, en 1680, une série de sonates, sous ce titre : *Sonatae a 3* (Bibl. nat., Vm⁷, 1473). Les motifs des pièces de différente mesure qui s'y succèdent dérivent du motif exposé dans la premiere pièce[2].

J. Rosenmüller dédie en 1682 un recueil de *Sonate a 2, 3, 4 e 5 stromenti* à Ulrich, duc de Brunswick. Ce sont des œuvres don la forme n'a rien de déterminé : les mouvements se suivent; les passages fugués, les fragments de récitatif, sont entremêlés, sans que l'on distingue de type général de structure. La même liberté paraît dans les sonates du *Fidicinium sacro-profanum* de Biber, publiées vers la même époque. Joh.-Philipp Krieger (*Suonate à doi, Violino e Viola da gamba*, 1693) sont composées de même[3]. Buxtehude a des procédés analogues, dans ses *VI Suonate* (1696), où se manifeste une verve rude, quelque chose de décidé et d'incisif[4].

Dans 10 des 12 sonates de la *Cithara Orphei* de l'Alsacien J.-G. Rauch (Strasbourg, 1697), la fugue termine la composition. Le nombre de pièces successives est assez réduit : si la seconde sonate en comprend cinq, cinq n'en renferment que quatre, cinq autres trois, et une, la douzième, deux seulement. Cette derniere sonate a encore ceci de particulier, qu'elle est écrite pour deux violons, deux violes, basson et orgue, tandis que les onze qui précèdent sont faites pour 2 violons, basson et orgue. Les différentes parties des sonates sont plus développées, moins dépendantes les unes des autres, que chez les musiciens que nous avons déjà cités. L'influence de Corelli se manifeste en cela. Par l'ampleur des dessins, par le discours abondant de ses fugues, Rauch se distingue encore de ses prédécesseurs.

Cette division en quatre parties environ, dont Corelli donne le modèle, est la division de la plupart des sonates écrites à partir de la fin du XVIIe siècle. Les *XII Suonate* de Henri Albicastro (Weissenburg) sont construites sur ce plan. Accueillies avec faveur, ces sonates sont cependant d'un style assez sec, encore que la technique du compositeur soit bonne[5].

J.-S. Bach[6], Händel[7] et Telemann ont écrit encore des sonates de même forme.

*
* *

Dans quelques-unes des pièces du recueil manuscrit de Rost, que nous avons cité, se remarquent des épisodes où s'épanouissent de grands traits joués en solo. C'est une expansion de virtuosité qui, parfois, ne va pas sans quelque lyrisme. La forme du concerto italien devait permettre au compositeur et à l'instrumentiste de manifester pleinement, et d'une manière organisée, leur inspiration individuelle. Annoncée dans les tirades, dans les phrases suspendues qui ressemblent à des interrogations, dans les fragments de récitatif, mêlés aux pièces de musique instrumentale; préparée aussi, quant aux procédés, dans certaines œuvres de chant accompagné, où l'orchestre et les voix dialoguent, sont comme en débat, puis se réconcilient, cette espèce de musique, dont les Allemands possédaient les ressources techniques, et dont ils

1. On trouve dans ce recueil des pièces dont l'orchestration est curieuse : ainsi (n° 110) la *viola d'amore* concerte avec le violon, le luth accompagne les deux violons (n° 114).

2. Sur ces sonates de S.-A. Scherer, voyez la préf. aux œuvres de Scherer (*Archives des maîtres de l'orgue*, publ. par M. A. Guilmant).

3. Voyez l'art. cite de M. K. Nef, p. 29, et les *Monatshefte für Musikgeschichte* de R. Eitner (1898), où deux de ces sonates sont publiées.

4. Publ. par M. Stiehl dans les *Denkmaler deutscher Tonkunst* (I, 11, 1903). Cf. *Dietrich Buxtehude*, 1913.

5. M. K. Nef a publié, à la suite de l'art. déja cite, une fugue de Rauch. Il a, de plus, mis en partition une certaine quantité de sonates allemandes du XVIIe siecle. Ce recueil a été deposé à la Bibl. roy. de Berlin.

6. Ed. de la *Bach-Gesellschaft*, XI.

7. Ed. de la *Handel-Gesellschaft*, 27e livraison.

désiraient, d'autant plus qu'ils les avaient presque devinées, les ressources d'expression, fleurit bientôt chez eux. Ils commencèrent par être des imitateurs scrupuleux des Italiens. L'étude assidue qu'ils faisaient de leurs œuvres, le goût des dilettanti pour ces pièces, si heureusement destinées aux concerts des *Collegia musica*, se manifestent par maints témoignages.

Les compositions de Torelli et de Vivaldi furent bientôt en vogue. En 1709, J.-G. Pisendel faisait entendre, au *Collegium musicum* de Leipzig, un concerto de Torelli. En 1714, J.-J. Quantz apprenait à connaître, à Pirna, les œuvres de Vivaldi. Telemann, de bonne heure, s'était exercé dans le même genre. Bach, pendant son séjour à Weimar, transcrit pour l'orgue ou pour le clavecin nombre de concertos de Vivaldi; Walther arrange de même des pièces de Manzia, Gentili, Albinoni, Torelli, Taglietti, Gregori[1], et son élève, Johann Ernst de Saxe-Weimar, compose des concertos pleins d'animation, dont J.-S. Bach ne dédaigne pas d'adapter quelques-uns au clavier[2]. Dans le premier mouvement du concerto pour deux violons de Bach on trouve, d'autre part, comme des réminiscences de Torelli et de Vivaldi[3]. Mais l'étude qu'il fait de ces œuvres étrangères ne nuit en rien à son invention personnelle. Si quelques thèmes, quelques développements, ont une allure italienne, il garde, en certaines parties de ses concertos, toute son individualité : « Les pièces placées au milieu des concertos de Bach sont absolument isolées dans la littérature musicale du même temps, écrit M. le docteur Schering. Les images expressives qu'elles renferment sont de coloris tellement subjectif et d'effet tellement intime, que l'on n'en trouve de semblables, jusque-là, que dans la Sonate. Presque ascétique dans l'andante du concerto en *la mineur*, le ton s'amollit, dans l'adagio du concerto en *mi majeur*, comme en une cantilène d'une douceur italienne, mais nulle part ne se montre le moindre souvenir des tournures en vogue dans les adagios italiens[4]. »

Christoph Graupner, compositeur facile et inégal, enrichit l'orchestre de ses concertos d'instruments à vent. Joh.-Gottlieb Graun écrit, dans les siens, en violoniste virtuose. Joh.-Joachim Quantz, fidèle aux formes établies, sans rien innover dans les formes, montre cependant une invention mélodique remarquable et un sentiment pénétrant, dans ses nombreux concertos de flûte. Nommons encore J.-A. Hasse, J.-D. Heinichen, J.-F. Fasch, Hurlebusch et Frédéric II parmi les auteurs de concertos[5].

* * *

Le *Concerto grosso* des Italiens avait pénétré aussi en Allemagne. En 1701, Georg Muffat publiait à Passau une collection de *concerti grossi* où l'on observe l'alternance d'un groupe de trois instruments avec les tutti écrits à cinq parties[6]. Les « concertos de Brandebourg » de J.-S. Bach (B. G, XIX) appartiennent aussi au genre du *concerto grosso*. G.-H. Stolzel a laissé un *concerto grosso* (ms. de la Bibl. ducale de Gotha) composé pour quatre groupes d'instruments : deux ensembles de trois trompettes avec timbales; un chœur d'instruments à vent, formé de la flûte, trois hautbois et basson ; quatre violons, alto, violoncelle et basse continue. Cette œuvre, où, comme dans beaucoup d'œuvres allemandes de la même époque, les instruments à vent sont employés avec richesse, est d'une merveilleuse variété, qui provient de l'opposition et de l'intrigue des différents groupes et du mélange, avec les ensembles, d'épisodes joués en solo[7].

LA MUSIQUE DE VIOLON

Dans ses pièces, publiées à Dresde en 1626 et 1627, Carlo Farina, violoniste de l'électeur de Saxe, donne des suites de danses, auxquelles il joint des airs et un *Quodlibet* (*capriccio stravagante*) où il imite les cris du chien, du chat, le son de la guitare, etc. Cette fantaisie, pour l'histoire de la virtuosité, est d'autant plus importante que l'auteur explique par quels procédés il faut produire les effets pittoresques qu'il annonce[8]. En 1640, Johann Schop publie, à Hambourg, des Pavanes, Gaillardes et Allemandes[9].

Les *Scherzi da Violino solo* (1676) de Joh.-Jakob Walther participent de la *Sonata da Camera* et de la variation. La musique imitative y trouve place aussi (le coucou). Dans la composition, l'auteur, encore jeune (né en 1650), a des tournures d'apprenti et la sécheresse d'imagination d'un écolier sans grande lecture. Son *Hortulus chelicus* (1694) renferme de meilleures pièces; on y trouve plusieurs « suites » et des pièces détachées. Dans les préludes aux suites, il y a beaucoup de diversité, quant aux mouvements et quant aux figures, et une certaine richesse de fantaisie (prél. de la Ire suite et de la XIIIe); il y emploie de grands accords à 3 et 4 cordes (II), des passages en récitatif (II et IV), des traits fluides (V). La constitution des suites n'est pas uniforme. Voici le contenu de quelques-unes : I (ré min.). ***Prélude*** — *Aria* — *Corrente* — *Sarabande* — *Giga* — ***Finale*** (adagio). — II (la maj.). ***Preludio*** — *Allemande* — *Sarabande* — *Giga* — *Chacone* avec variations — ***Finale***. — IV (ré maj.). ***Preludio*** — *Allemande* — *Sarabande* — *Giga* — *Finale*. — V (fa maj.). ***Preludio*** — *Aria* — *Sarabanda* — *Giga* — *Finale*.

Les motifs de Walther ne manquent pas d'intérêt musical : il a de l'invention (voy. les variations de sa *Passacaille*, VII, p. 30) et quelque ampleur de mélodie (*Aria* de la Ve suite, p. 23). Il partage avec ses contemporains le goût pour les nombreuses variations (il en écrit 50 sur la gamme descendante d'*ut*, p. 116) et pour les imitations pittoresques : dans ses *Galli e Galline* (XI), il fait entendre le caquetage des poules (Bach et Rameau le représenteront aussi), la haute clameur du coq; il donne un *Scherzo d'augelli con il cucu* (XV, p. 63); il contrefait la *lira todesca* (p. 127), dans une pièce d'un caractère un peu lourd

1. Voyez l'ouvr. de M. A. Schering, *Gesch. des Instrumentalkonzerts*, 1905.
2. Cf. l'*Esthétique de J. S. Bach*, p. 407.
3. Voyez l'ouvr. cité de M. Schering.
4. *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, 1905, p. 121.
5. Je renvoie ici à l'étude citée plus haut, à laquelle j'emprunte les indications données dans le texte.
6. *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, XI, 2.
7. Je signale cette œuvre d'après l'excellent travail, déjà cité, de M. Schering (p. 64). Il faudrait aussi, avant de terminer cet article, analyser les compositions de C. Förster, de G. Düben, d'Albrici, de Funckheim, etc., pour plusieurs instruments. Je ne peux que renvoyer aux indications fort brèves que j'ai données dans *Dietrich Buxtehude*. Je reviendrai sur les œuvres de ces musiciens, dans une étude prochaine.
8. Voyez J. v. Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, 3e éd., 1893.
9. Voyez, au sujet de N. Bleyer, Th. Baltzer, N. Schmittelbach, S. P. von Sidon, *Dietrich Buxtehude*, 2e chap.

[illegible]



[illegible]

LA MUSIQUE DE CLAVECIN EN ALLEMAGNE

[illegible]

[illegible]

Melchior Schildt (1592-1667), élève aussi de Sweelinck, écrit, comme Scheidt, des variations, de style plus libre, où il y a moins de logique et de science que de fantaisie : il s'y montre doué de la spontanéité d'un improvisateur qui sait charmer, et ne veut rien de plus[1].

***

Dans son *Aria... XXXVI modis variata*[2], Wolfgang Ebner (1612-1665), organiste de Ferdinand III, nous présente une série de variations, auxquelles les différentes pièces d'une *Suite* servent de support. L'*Aria*, présentée au début, occupe le rang de l'*Allemande :* elle est variée 12 fois : une *Courante*, avec 12 variations, dont la 11e et la 12e sont des *Gigues*, et une *Sarabande*, sur laquelle sont faites 12 autres variations, complètent l'œuvre. L'idée de donner à ses variations l'aspect de danses de rythme différent vient de Frescobaldi : le procédé lui est familier, et nous trouvons l'application dans une pièce bien connue, l'*Aria detta la Frescobalda*[3]. L'influence du maître italien se trahit encore dans l'ornementation d'Ebner, tandis que la structure des accords qui terminent les cadences rappelle l'art des Français, et que l'usage de l'*imitatio violistica* est empruntée au maître allemand Scheidt[4].

Fils d'un *Cantor* de Halle, Johann-Jakob Froberger, né vers 1600, organiste de la cour à Vienne, fut élève de Frescobaldi. Nous n'avons à considérer ici que ses *Suites*. Il en a laissé 23 : cinq ne comprennent que l'*Allemande*, la *Courante* et la *Sarabande ;* dans les 18 autres, nous trouvons, de plus, une *Gigue*. Les *Doubles* que Froberger joint parfois à l'*Allemande*, à la *Courante* et à la *Sarabande* donnent aussi à ses *Suites* quelque affinité avec la *Variation*. Par le nom et la disposition des pièces, comme par l'écriture et les ornements, les *Suites* de Froberger se rattachent aux Suites des clavecinistes français. Comme ces musiciens, Froberger laisse régner la mélodie principale, sans l'étouffer sous les motifs accessoires; comme eux, et comme les luthistes du même pays, il enjolive sa musique de maints *agréments;* comme eux enfin, il manifeste son goût pour l'ordonnance, par degrés, des suites majeures et mineures. Mais il dépasse de beaucoup ses modèles par la musique pure et par le sentiment. Pour augmenter l'unité de ses *Suites*, il prend le plus souvent les éléments de la *Courante* dans l'*Allemande* qui la précède et, d'autre part, il s'efforce de parler à ses auditeurs un langage expressif déterminé. Une de ses *Suites* commence par un *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maesta di Ferdinando IV, Re de' Romani*. A vrai dire, ce *Lamento* reste dans le caractère de l'*Allemande :* il ne faut pas oublier, en effet, que cette danse ne manque pas d'une certaine retenue mélancolique. Mais, si le ton général convient au sujet, les détails de l'œuvre s'y rapportent encore plus étroitement. La gamme d'*ut*, qui parcourt rapidement le clavier jusqu'à la note la plus élevée, est symbolique : au-dessus de la dernière mesure, Froberger a dessiné des têtes d'anges, vers lesquelles monte la sonore « échelle de Jacob ». Les autres pièces de la *Suite* sont aussi ornées de figures tracées à la plume. Dans d'autres compositions encore, Froberger veut décrire des états de l'âme ou des spectacles.

Organiste de l'empereur depuis 1661, Alessandro Poglietti († 1683), né en Italie, surcharge la *Suite* de pièces étrangères aux danses et de doubles[5]. Dans ses variations (*Aria Allemagna con alcuni variazioni sopra l'Età della Maestà Vostra*, dédiée à l'empereur Léopold Ier en 1663), il fait preuve d'une extrême habileté et d'une grande richesse d'invention. Plusieurs de ses *doubles* sont d'ailleurs d'un caractère pittoresque. L'influence de Schmelzer se reconnaît dans le choix des effets musicaux que Poglietti se propose d'imiter : la cornemuse de Bohême, le flageolet de Hollande, le chalumeau de Bavière, les violons de Hongrie, etc. Une autre composition s'appelle *Toccatina sopra la Ribellione di Ungheria;* c'est une *Suite* dont l'*Allemande* a pour titre les *Prisonniers;* la *Courante* est nommée le *Procès ;* la *Sarabande*, la *Sentence*, et la *Gigue*, la *Ligue*. Suivent la *Décapitation*, qu'il convient de jouer « avec discrétion », une *Passacaglia* et une conclusion, faite à l'imitation des *Cloches*. Dans ce même style pittoresque, qu'il manie avec tant d'élégance, de finesse et de sentiment musical, Poglietti a encore écrit une pièce qui porte comme épigraphe : *Canzon über das Hannen und Henner geschrey* (sur le cri du coq et des poules).

Sans doute enfant de chœur à Vienne, puis élève de Carissimi, Joh.-Kaspar Kerl, né en 1627, entra en 1656 au service de l'électeur de Bavière, dont il fut vice-maître de chapelle, puis, bientôt, maître de chapelle. En 1674, il était organiste à Saint-Etienne de Vienne; de 1680 à 1692, il fut organiste de l'empereur. Il mourut en 1693 à Munich. Nous ne parlerons ici que de ses œuvres les plus particulièrement destinées au clavecin, telles que les caprices, fort libres de forme, qui portent des titres significatifs comme la *Battaglia*, le *Coucou*, le *Pâtre de Styrie* (*Steyerischer Hirt*)[6].

De même, nous ne devons, en ce chapitre, citer que les variations, la passacaille, la chacone et les pièces intitulées *Nova Cyclopeias Harmonica* et *Ad malleorum ictus Allusio* qui se trouvent à la fin de l'*Apparatus musico-organisticus* de Georg Muffat (1690)[7].

Chez Benedickt Schultheiss († 1693), de Nuremberg, reparaît, écrite en un langage musical enfantin, qui s'adresse aux amateurs, la *Suite*, nettement organisée, selon cet ordre : *Allemande, Courante, Sarabande* et *Gigue* (*Muth-und Geistermuntrender Clavier-Lust erster Theil*, 1680; — 2ter *Theil*, 1683). Schultheiss forme ainsi, dans la suite, deux groupes, composés chacun d'une pièce lente et d'une pièce rapide[8]. Il fait d'ailleurs remarquer qu'il faut jouer les *Allemandes* et les *Sarabandes* assez lentement, les *Courantes* et les *Gigues* assez vite.

Joh. Pachelbel (1653-1706) composa, vers la même époque, un certain nombre de *Suites* (citées par M. Seiffert d'après un manuscrit de 1683) dont le plan est analogue au plan des *Suites* de Schultheiss : les deux groupes *Allemande-Courante, Sarabande-Gigue*, en restent, presque toujours, les assises. Les pièces supplémentaires sont insérées entre ces deux parties fondamentales de la *Suite*. Ces œuvres ont plus

1. Pour l'étude plus complète des clavecinistes allemands, je renvoie aux excellents travaux de Max Seiffert et à son édit. de l'ouvrage de Weitzmann, *Geschichte der Klaviermusik*.

2. *Aria augustissimi ac invictissimi Imperatoris Ferdinandi III, XXXVI, modis variata ac pro cimbalo accommodata*... Prague, 1648. Rééd. par M. G. Adler dans le 2e vol. des *Musik Werke der Habsburgischen Kaiser* (Vienne-Artaria).

3. Publ. dans la coll. de la *Maîtrise*.

4. J'emprunte ces remarques à la *Gesch. der Klaviermusik* de Weitzmann, remaniée par M. Seiffert.

5. Publ. par M. Botstiber (*Denkm. der Tonkunst in Œsterreich*, XIII, 2, 1906.

6. Voy. l'ouvr. déjà cité de M. Seiffert (Weitzmann), p. 18 .

7. Ed. par M. de Lange.

8. Dans la première partie, chaque suite commence par un prélude dont la construction rappelle la *Toccata* italienne.

d'unité, moins de sécheresse que les *Suites* de Schultheiss, mais elles manquent d'ampleur; les *Allemandes* seules s'élèvent au-dessus de cette médiocrité de style et de proportions qui semble destiner l'œuvre à des amateurs. Par la succession des tonalités, ce recueil est fort intéressant : les 17 suites qu'il renferme sont en *ut mineur, ut majeur; ré mineur, ré majeur; mi mineur, mi majeur; fa majeur; sol mineur, sol majeur; la mineur, la majeur; si bémol majeur; si mineur; do dièse mineur; mi bémol majeur; fa dièse mineur; la bémol majeur*[1].

Dans l'*Hexachordum Apollinis* (1699), Pachelbel nous présente six *Airs* variés, où il écrit, non plus avec la recherche de contrepoint des maîtres du nord de l'Allemagne, mais d'une manière uniquement mélodique, avec une sorte de gracieuse bonhomie. Tout en se refusant aux effets de virtuosité familiers à Poglietti, par exemple, Pachelbel sait écrire en claveciniste délicat, avec un sentiment raffiné de l'harmonie et de la sonorité.

J.-Ph. Krieger a écrit, avec la même simplicité aimable, une *Aria* avec 24 variations : d'autre part, une *Passacaglia,* insérée sous son nom dans les *Toccate, Canzoni, et altre Sonate... dalli principali Maestri... Kerll, Borro, J.-P. Kriegeri composte* (1675), est fort brillante.

Les *Suites* de Johann Krieger (*Sechs Musicalische Partien,* 1697) comprennent essentiellement quatre pièces (*Allemande, Courante, Sarabande, Gigue*). Elles sont d'un remarquable caractère musical : tandis que ses prédécesseurs n'oublient guère que dans les *Allemandes* l'origine des pièces qu'ils traitent, il transforme les danses en œuvres d'inspiration élevée. Dans son *Anmuthige Clavier-Uebung* (1699), avec des compositions où le style d'orgue et le style du clavecin sont mélangés, on trouve une chacone, dont les variations sont écrites surtout en contrepoint, mais où ne manquent pas les effets de virtuosité.

De Christian-Friedrich Witte (1660?-1716), quelques pièces manuscrites, dont deux *Suites,* sont dans la manière un peu courte de Pachelbel; une *Passacaglia* de sa composition a été attribuée à J.-S. Bach; les reprises de la mélodie fondamentale, au cours des variations, rappellent les procedés de Muffat.

* * *

Tandis que les clavecinistes que nous avons énumérés jusqu'ici se contentent généralement de traiter les quatre danses essentielles de la suite, J. Kaspar Ferdinand Fischer, maître de chapelle du margrave de Bade, admet dans ses *Partien* un nombre de pièces indéfini, qui varie de l'une à l'autre, de sorte qu'il est impossible de les rapporter à un plan commun : elles ne se ressemblent, dans la disposition, que par le prélude qui les commence[2]. Dans ces préludes, d'ailleurs, apparaissent les particularités de l'art de Fischer : la forme, tout en rappelant un peu la forme des préludes de J. Krieger, en est particulière. Les séries d'accords répétés qui les composent, et surtout le caractère et l' « accent » de ces accords, sont fort remarquables. D'autre part, dans quelques-unes de ses pièces de danses se manifeste, ainsi que dans les préludes, le goût de Fischer pour les harmonies sombres. A ces traits on reconnaît l'âme allemande de l'auteur, sérieuse dans le sentiment et personnelle dans l'expression[3].

Johann Kuhnau (1660-1722), comme Fischer, nous présente une œuvre considérable (*Neue Clavier-Uebung,* I, 1689; II, 1692; *Frische Clavier Früchte,* 1696; *Musicalische Vorstellung einiger Biblischen Historien,* 1700). Dans ses compositions en forme de *Suite,* il s'en tient, presque toujours, au nombre de quatre danses, sans s'astreindre à ne donner que les danses généralement admises, et sans maintenir partout, entre l'*Allemande* et la *Courante,* l'affinité de mélodie ou de figures. Ecrites d'un style calme, égal et souriant, ces pièces sont précédées de préludes fort intéressants, où M. Seiffert aperçoit, avec raison, les premiers modèles de ce que l'on appelle, en langage moderne, une étude pour le piano. Les figures et doubles figures qui suivent ces préludes ont la plus grande valeur : un peu courtes d'inspiration, un peu timides, elles ont cependant la constitution définitive de la fugue classique. A la fin de la 2e partie de la *Clavier-Uebung,* Kuhnau donne une *Sonate.* Dans les *Frische Clavier Früchte,* paraissent sept autres sonates, composées à la manière des sonates pour deux violons et basse, et qui ressemblent à des transcriptions élégantes, non serviles, mais adaptées au clavier avec assez de talent pour que la continuité de polyphonie se laisse deviner, sans s'étaler avec une sécheresse pédante[4].

Johann Mattheson (1681-1764), qui naquit et vécut à Hambourg, prend toutefois modèle sur Kuhnau. Sa *Sonate... dédiée a qui la jouera le mieux* (1713) n'a, il est vrai, que le titre de commun avec les sonates de Kuhnau. Mais dans ses *Pièces de clavecin en deux volumes* (1714), il déclare qu'il s'est décidé à écrire par émulation avec l'auteur de la *Clavier Uebung.* Dans cette œuvre, il réunit des *Suites* où il en agit plus librement que Kuhnau avec les règles constitutives du genre, et où l'on trouve plus d'aisance mélodique que chez le savant *Cantor,* mais où quelques préludes ont le caractère d'*Etudes* que nous avons signalé dans ses compositions. D'autres préludes, au contraire, sont en forme d'ouverture française.

Les *Doigts parlans* (1749), collection de « douze fugues doubles à deux et trois sujets », sont dédiées à Händel. La technique du claveciniste y est plus apparente que dans les fugues que nous avons signalées jusqu'ici : Mattheson charge le tissu polyphonique d'accords pleins, marque par des octaves les rentrées du thème, écrit des conclusions brillamment figurées.

Georg-Philipp Telemann (1681-1767) est plus moderne encore que Mattheson. Dans *Der getreue Music-Meister,* sorte de journal de musique qu'il publie à Hambourg en 1728, il écrit des *Suites* formées d'une infinité de pièces, de petites esquisses pittoresques, d'une plume légère, sans aucune recherche de polyphonie, souvent à deux voix, avec des « sauts » et des unissons qui rappellent Domenico Scarlatti. Ses *Fantaisies pour le clavessin,* publiées après 1737, sont divisées en « trois douzaines ». Ces *Fantaisies* se groupent deux par deux, de telle sorte que la première se répète après la seconde, ainsi que le début d'un menuet après le trio. Par la forme, certaines de ces compositions (1re et 3e douzaine) se rapprochent de l'*Ouverture* d'Alessandro Scarlatti; la 2e douzaine comprend des pièces constituées comme les « ouvertures françaises » (mouvement grave, mouvement rapide, mot. grave). Dans la 2e douzaine, à la pièce

1. Voy. l'ouvr. déjà cité de M. Seiffert.
2. La grâce et la vivacité française l'ont inspiré le plus souvent.
3. Les œuvres de Fischer ont été publ. par M. E. von Werra (Breitkopf et Hartel).
4. Les œuvres de Kuhnau ont été publ. par M. Pasler (Breitkopf et Hartel).

principale est jointe une seconde pièce de mouvement rapide, formée de deux parties. Etant réunies deux par deux, avec reprise finale de la première, comme dans les deux autres « douzaines », ces *Fantaisies* de la troisième douzaine donnent ainsi des séries de six pièces successives.

Dans les *XVIII Canons mélodieux ou VI Sonates en Duo pour le clavecin* (Paris, 1738) sont groupées trois pièces, deux — la 1re et la dernière — de mouvement rapide, la seconde lente. Par l'écriture, ces canons à l'unisson ressemblent à des duos pour deux violons, sans basse continue.

Le style aimable, l'habileté sans pédantisme et l'originalité sans rudesse de Telemann le firent admirer et imiter. Parmi les compositeurs qui suivent son exemple, il faut citer Kreysing, J.-V. Görner, K.-J.-F. Haltmeier, dont quelques œuvres se trouvent dans le recueil de Telemann *Der getreue Music-Meister* (1728)[1].

***

Les sonates faites sur les « histoires bibliques » sont, d'autre part, des monuments remarquables de la « musique à programme ». Si, pour les éléments pittoresques de son œuvre, Kuhnau avait déjà à sa disposition des ressources offertes par ses devanciers, il est contraint à plus d'invention quand il veut décrire des états de l'âme. Les motifs par lesquels il exprime la joie (p. 131, p. 146, p. 155, p. 176 de l'éd. moderne) sont d'une sérénité charmante : le désordre de pensée, la tristesse hagarde, les fureurs de Saül, sont dépeints avec une sobriété forte; partout les allusions musicales sont d'une rare justesse et d'une valeur psychologique incontestable.

***

Dans le nord de l'Allemagne, nous devons citer J.-A. Reincken (1623-1722), qui écrit des *Partite* sur *la Meyerin* (les 3 dernières variations ont le caractère d'une courante, d'une sarabande et d'une gigue) et un *Ballet;* Georg Böhm (né en 1661), dont les quatre *Suites* sont gracieuses comme les œuvres des Français, sans être vides[2]; Buxtehude, qui nous a laissé une *Suite* sur le choral *Auf meinen lieben Gott* (*Allemande, Double, Sarabande, Courante, Gigue*) et dont les *VII Suites* « sur la nature et les propriétés des planètes » sont malheureusement perdues; Vincent Lübeck (1654-1740), organiste à Stade, puis à Hambourg, qui publia en 1728 une *Clavier-Uebung* comprenant un prélude, une fugue et une *suite* (*Allemande, Courante, Sarabande, Gigue*).

Il nous reste à signaler un groupe de maîtres allemands dans les œuvres desquels s'épanouit et se transforme la *Suite*. Nous prendrons encore pour guide l'excellent ouvrage de M. Seiffert, où nos lecteurs trouveront, traitées à fond et magistralement, toutes les questions que nous ne pouvons ici qu'effleurer.

Dans ses *Componimenti musicali per il cembalo* (1739)[3], Gottlieb Muffat (1690-1770), fils de Georg Muffat, publie six séries de pièces où, après une *Ouverture* (nos 1 et 5), une *Fantaisie* (nos 3, 4, 6) ou un *Prélude* (no 2), on trouve une *Allemande*, une *Courante* et une *Sarabande* dans les 5 derniers groupes, une *Allemande* et une *Courante* dans le premier. Mélangées à ces pièces, se rencontrent d'autres danses, des pièces de caractère ou des compositions de dénomination plus vague (*Rigaudon, Menuet*, avec *Trio* ou sans *Trio, Bourrée, Hornpipe; — la Hardiesse, la Coquette, Cornes de chasse; — Air, Adagio, Fantaisie*). Une *Gigue* (nos 2, 4, 5, 6) ou un *Finale* (nos 1 et 3) servent de conclusion à ces six espèces de *Suites*, après lesquelles, au septième rang, paraît une *Ciacona* avec 38 variations. Le style de Muffat est original en ceci qu'il comprend les particularités de style des diverses écoles : la mélodie accompagnée d'une manière homophone, comme le font les Italiens, la plénitude harmonique des Allemands, le mélange de passages en récitatif et de traits, les accords arpégés comme chez Kuhnau, Böhm et K.-F. Fischer, les progressions élégantes, comme chez Couperin, tous ces éléments se fondent dans les pièces de Muffat. Pour l'exécution, il suit les conseils de Couperin.

F.-Anton Maichelbek (1702-1750), dans ses *Sonaten* (1736) écrites « a la mode italienne d'aujourd'hui », donne des *Suites* mêlées de pièces de *Sonates*. L'influence italienne est manifeste dans ces œuvres fort mélodiques, écrites généralement à deux parties, où l'on trouve des accompagnements en accords brisés (basse d'Alberti), des effets dans le goût de Scarlatti, de l'habileté et du brillant. Il a laissé une méthode, *Die auf dem Clavier lehrende Caecilia* (1738), où il traite de tout ce que doit connaître un claveciniste, depuis les clefs et le doigter, jusqu'à la réalisation de la basse continue et au contrepoint.

De J. Kaspar Simon, les *Leichte Praeludia und Fugen* (en 2 parties) sont destinées au clavecin ou à l'orgue : ses *Gemüths vergnügende musicalische Neben-Stunden* comprennent six *Suites* où la troisième seule des pièces qu'il y associe (le *Menuet*) conserve le caractère d'une danse, tandis que les autres parties sont des mouvements de sonates. Par le style et par la technique, il n'observe d'ailleurs point la tradition des maîtres de la suite, mais prépare les éléments de la sonate moderne. Il en est de même d'August Büx (*Zwei Partien*, 1746). Isfried Kayser (*Tres Parthiae clavi-cimbalo accomodatae* (1746) manifeste plus encore les mêmes tendances.

***

Dans les compositions du claveciniste thuringien Joh. Schmid, se trouvent des variations où paraît encore un reflet lointain de J. Pachelbel : les six premières *Partite* sur un thème destiné au chant du ps. 121 sont dans le style de la variation du clavecin, les onze suivantes sont conçues en forme de danses : *Boutade, Allemande*, etc., *Passacaille*. Un prélude, relié à une fugue, sert d'introduction à cette œuvre (1740), qui contient de nombreux signes d'ornementation, des indications dynamiques (f., p., pp.) et des remarques sur le mouvement et la souplesse de rythme qu'admet l'*andante*.

Le style de J.-Peter Kellner, aussi Thuringien (1705-1788), ne garde presque plus la moindre trace de l'influence de Pachelbel. Une série de six *Suites* a été publiée par lui sous le titre de *Certamen musicum* (1739 à 1756). Après un prélude et une fugue, on y trouve une *Allemande* et une *Courante* : la seconde partie de la *Suite* est traitée librement; des pièces dénommées *Adagio* ou *Allegro*, etc., y remplacent le plus souvent les danses, mais l'on y rencontre fréquemment un ou deux menuets. Dans la première *Suite*, l'*Allemande*, la *Courante* et la *Sarabande* ont des traits mélodiques communs; l'*Allemande* et la

1. Le recueil se trouve à la Bibl. nationale.
2. Sur ces maîtres, voyez l'ouvr. de M. Seiffert.
3. Rééd. par M. G. Adler (*Denkm. der Tonkunst in Oesterreich*, 3e année).

Courante de la seconde *Suite* ont aussi de l'affinité. Les préludes sont des sortes d'études ou des pièces brillantes, qui se rapportent au style de concerto. La valeur musicale de ces compositions est considérable.

Le *Manipulus Musices* (1753-1756) du même auteur est de forme incertaine et de moins haute signification.

Il nous reste à mentionner le trivial Tischer (1707-1766), Christian Pezold, Gottfried-Heinrich Stölzel (1690-1749), dont la *Sonate enharmonique* a une certaine unité dans le dessein, Christoph-Graupner (1683?-1760) et Georg Gebel le père (1683-1750) et G. Gebel le fils (1709-1753).

* * *

Chez J.-S. Bach, les œuvres de jeunesse nous révèlent quelles furent les premières études du jeune compositeur. Une fugue en *mi mineur* (B. G., XXXVI, p. 155) est dans la manière de Pachelbel, une *Sonate en ré majeur* (B. G., XXXVI, p. 19) nous rappelle, par la forme, les œuvres de Kuhnau (*Frische Clavier-Früchte*), et l'introduction semble inspirée par un passage de la 3e sonate à programme du même auteur (*lo Sposo amoroso e contento*), dont le souvenir paraît encore dans la fugue en *si mineur* contenue dans cette sonate. La fugue qui termine la sonate a, d'autre part, des rapports évidents avec les compositions imitatives des Italiens et de Poglietti, étant faite sur le cri de la poule et le chant du coucou. Dans le *Capriccio sopra la lontananza* enfin, *del suo fratello dilettissimo* (B. G., XXXVI, p. 190), Bach prend modele sur les « sonates à programme » de Kuhnau. Pendant son séjour à Weimar (1708-1717), l'intérêt du maître pour les compositions italiennes se manifeste en des transcriptions de *Concertos* de Vivaldi, de Marcello; il emploie des thèmes italiens, écrit une *Aria variata alla maniera italiana* (B. G., XXXVI, p. 203), un *Prélude* en *la mineur* (suivi d'une fugue) conçu dans la forme du concerto italien (B. G., XXXVI, p. 91; — cf. B. G., XVII, p. 22). Par la disposition, la 2e partie de la *Toccata* en *ré majeur* (B. G., XXXVI) se rapporte à la même origine. Cependant, les quatre *Toccate* dont cette œuvre fait partie sont construites comme les *Toccate* de Georg Muffat : elles présentent un mélange d'éléments de style libre et d'éléments observés, mais Bach travaille longuement les matériaux que Muffat ne fait guere que présenter. Deux *Toccate*, écrites apparemment dans les dernières années du séjour à Weimar, ont une plus grande unité et plus de recherche dans l'écriture (B. G., III).

Les 18 petits *Préludes*, les *Inventions* et les *Sinfonies* sont destinés aux élèves. « Le titre des *Inventions et Sinfonies* indique l'intention de l'auteur : il veut enseigner à jouer purement à deux, puis à trois parties, et d'une manière *cantable*, et il veut donner à ses disciples un « fort avant-goût de la composition ». La forme des *Inventions* rappelle, le plus souvent, la structure de l'air italien : les *Sinfonies* se rapprochent des trios italiens pour les instruments. La musique de ces courtes pièces est fort remarquable : dans ce livre d'esquisses, Bach a déjà tracé, pour ceux à qui il enseigne le jeu *cantable*, les figures expressives qu'il présente dans ses autres œuvres. C'est non seulement une introduction à l'art d'exécuter nettement, mais d'interpréter exactement les pièces de Bach. Il est regrettable que les éditions pratiques de ces œuvres soient loin de satisfaire à cette partie du dessein de l'auteur.

C'est aussi à la jeunesse curieuse de s'instruire qu'est dédié le *Clavecin bien tempéré* (1re partie, 1722). Dès 1698, Andreas Werckmeister déclarait que, pour le clavecin accordé avec le tempérament, on pouvait composer en chacun des tons désignés par les touches, en mode majeur et en mode mineur[1]. Les dix-sept *Suites* de Pachelbel (copie de 1683) montraient déjà un accroissement dans le nombre des tonalités employées. J.-K.-F. Fischer, dans son *Ariadne Musica* (1715), écrit en dix-neuf tons différents. Une partie des préludes assemblés en 1722 par Bach avait été déjà réunie par lui en 1720, dans le *Clavier-Büchlein* de son fils Wilhelm Friedemann (B. G., XLV). Ce sont les préludes I, II, III, IV, V, VI, VIII, IX, X, XI, XII (les préludes I, II, VI et X ont été remaniés et développés). D'autres pièces avaient été aussi composées antérieurement : Forkel rapporte que la fugue en *sol mineur* était un ouvrage de jeunesse[2].

Les *Suites françaises* furent composées avant le départ de Bach pour Leipzig : aux quatre danses de la *Suite* allemande sont mêlées, avant la *Gigue* finale, des pièces d'espèce différente. Le Bègue, Marchand, Kuhnau, Buttstett et Murschbauser ont laissé des *Suites* de semblable structure.

De la période de Leipzig (1723-1750) datent les *Suites anglaises*, écrites avant 1726. Elles sont précédées de préludes. Dans les *Suites allemandes* (1re partie de la *Clavier-Uebung*, 1731), Bach est moins respectueux de la forme en quatre parties que dans les précédentes. Une plus grande liberté dans la constitution des pièces se manifeste aussi : tantôt les *Courantes* ont un caractere passionné, à la française (2, 4), tantôt une allure fluide, à l'italienne (1, 3, 5, 6). Les *Gigues* sont généralement fuguées (3, 4, 5, 6); l'une cependant a l'apparence d'une mélodie accompagnée (1). Enfin, les pièces d'introduction sont de formes variées. La 2e partie de la *Clavier-Uebung* (1735) comprend un concerto italien et une ouverture française. La 4e partie (1742) renferme un air avec 30 variations, où il fait preuve d'une liberté d'imagination et d'une richesse incomparables.

Vers 1744, il termina la seconde partie du *Clavecin bien tempéré*, où il y a plus de musique encore que dans la première, et où certains préludes annoncent la forme de la sonate moderne. L'habileté dans la conduite de la fugue s'y élève au plus haut point. Dans l'*Art de la Fugue* (1749), cette merveilleuse faculté de traiter le contrepoint est utilisée pour un ouvrage didactique où le maître veut montrer tout ce que, en ce style sévère, on peut tirer d'un thème unique. Tandis que, dans la seconde partie du *Clavecin bien tempéré*, Bach annonce une ère nouvelle, dans cette dernière œuvre il nous donne le résumé de tous les artifices du vieil art de la polyphonie.

1. *Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus wohl konne tractirt werden.*
2. *Uber J.-S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke*, 1802.

A. PIRRO, 1913.

III

LES GRANDS CLASSIQUES

Par Michel BRENET

I

On a dit de l'histoire des mathématiques qu'il ne serait pas juste de penser qu'on pût l'écrire en joignant bout à bout des études successives sur les œuvres des mathématiciens illustres; car, en agissant ainsi, l'on ne pourrait obtenir, au lieu d'un développement historique, qu'une série discontinue de découvertes, produites en apparence uniquement par des à-coups de génie. « Mieux vaudrait, pour déterminer le mouvement historique, le chercher dans les œuvres des géomètres médiocres, dans les ouvrages didactiques de toutes les époques, où l'on verrait comment les études nouvelles ont été à chaque instant préparées par des traités antérieurs, et comment elles ont été rattachées à ces travaux. »

Il en est de même dans toutes les branches d'histoire, et en particulier dans l'histoire de la musique. Pas plus que les îlots épars dans l'Océan n'existent isolés au milieu des flots, mais bien se relient entre eux par le système ininterrompu et caché des reliefs sous-marins, les artistes créateurs ne sont réellement séparés les uns des autres et de la multitude des hommes. Notre fervente admiration leur ferait à eux-mêmes injustice, et nous condamnerait à ne pouvoir jamais ni les connaître assez, ni dignement les louer, si nous ne voulions en dehors d'eux rien regarder dans l'horizon historique. Haydn, Mozart, Beethoven, remplissent la période que nous devons étudier ici, et qu'on est convenu d'appeler, en musique, l'ère des « grands classiques ». Leurs trois noms forment, dans l'opinion commune, un tout indivisible et parfait en lui-même, ainsi que les trois sons de la triade harmonique; cependant, comme les degrés de la gamme, viennent se placer entre eux les musiciens secondaires, par lesquels seulement s'ordonne une progression logique et se peuvent souder les anneaux de la chaîne.

Si l'on veut essayer d'embrasser d'un regard d'ensemble cette chaîne merveilleuse, il faut se représenter en quelque sorte la carte géographique de l'Allemagne musicale, vers le milieu du XVIIIe siècle. Cette carte, le voyageur et historien anglais Charles Burney tenta de la dresser, en parcourant lui-même toutes les contrées de l'Europe; beaucoup de choses qu'il vit, en 1772, existaient déjà vingt ans auparavant, en l'année où la mort du grand Bach, à Leipzig, fermait un âge historique. Mais Burney, encore qu'il voyageât sur les routes de poste, au trot lourd de quatre chevaux, était déjà un touriste pressé, qui regardait les villes et les peuples un peu vite, en se penchant hors des portières de son carrosse[1]. D'excellentes monographies spéciales complètent et corrigent aujourd'hui ses récits anecdotiques.

Vers 1750, l'Allemagne, par la division de ses territoires en un nombre considérable de royaumes et de domaines seigneuriaux, offrait un état de choses à la fois favorable à l'exercice des professions de luxe, et nuisible au développement d'une école homogène d'art national. Le degré de culture et de prospérité de l'art était subordonné à la personnalité des souverains, que les mœurs du temps préparaient à faire acte eux-mêmes d'exécutants et de compositeurs-amateurs, et qui étaient par cela même enclins à chercher la satisfaction de leurs préférences particulières, plutôt qu'à découvrir et protéger de nouvelles initiatives. La plupart des musiciens, que dirigeaient des intérêts matériels, se pliaient aisément aux goûts d'un prince dont ils portaient la livrée. Toutes les représentations, toutes les exécutions, étaient plus ou moins des cérémonies de cour, auxquelles un auditoire choisi n'assistait que par devoir ou faveur, et sans avoir permission de manifester ni le plaisir ni l'ennui. Chaque souverain, désireux de surpasser son voisin, s'efforçait de s'attacher les poètes, les compositeurs, les virtuoses les plus célèbres, qui écrivaient, composaient, chantaient et concertaient pour lui seul. Il y avait ainsi rivalité sans échange. Les œuvres nées dans une capitale y demeuraient généralement prisonnières. Quelques-unes seulement étaient jugées dignes de l'impression ou de la gravure; presque toutes restaient en manuscrit dans les archives du palais, de la chapelle, de la ville, pour lesquelles on les avait composées. Le répertoire de Munich différait donc de celui de Mannheim ou de Berlin, et chaque petite capitale était la « citadelle » d'un compositeur. Une brouille survenue entre maître et serviteur, une mission en Italie pour engager des chanteurs, un congé longuement sollicité, amenaient seuls les musiciens à changer d'atmosphère et à connaître ce qui se passait autour d'eux : jusqu'au temps de Charles-Marie de Weber, la cour de Dresde ne sut rien des productions de l'école viennoise, pas même de Mozart.

Vienne, vers la date qui sert de point de départ à notre étude, se trouvait, sous le rapport musical, dans une période d'atonie ou de décadence; la chapelle impériale, autrefois si brillante, végétait; les oratorios qu'elle exécutait pendant le carême avaient été

1. Burney, *The Present State of music in Germany, Netherlands and united provinces*, London, 1773, 2 vol. in-8°; trad. all. par Ebeling, 1773; trad. française partielle, par Emile Le Roy : *la Musique dans les cours allemandes en 1772*, extrait du *Voyage musical*, etc., Paris, Baur, s. d. (1881), petit in-8°.

abandonnés; les représentations d'opéras et de « sérénades » dramatiques se faisaient rares, et les musiciens attachés au service de la cour avaient surtout pour emploi d'enseigner le clavecin et le chant aux archiduchesses et de composer les cantates que les enfants de Marie-Thérèse et quelques nobles amateurs exécutaient à Schœnbrunn ou à Laxenburg, pour la fête de l'impératrice ou le jour anniversaire de sa naissance[1]. Les festins offerts à un prince en voyage ou à l'ambassadeur d'une puissance étrangère étaient l'occasion d'une « musique de table » vocale et instrumentale à laquelle participaient les membres de la chapelle et ceux de l'opéra impérial. Vienne n'aurait eu aucune part au mouvement musical du moment, si, en dehors de la cour, n'avait commencé à se manifester l'expression des goûts populaires. En 1750 furent inaugurés les premiers concerts publics, sous le titre d' « Académies musicales ». Ils se donnaient au « Burgtheater », les vendredis et pendant le carême, et leurs programmes, comme ceux du Concert spirituel de Paris, qui servait de type à toutes les entreprises du même genre, étaient formés de cantates, d'airs, de petites symphonies et de concertos. La meilleure musique que l'on entendît alors en Autriche ou en Hongrie se faisait chez quelques seigneurs, à Vienne en hiver, et dans leurs résidences en été : chez les Schwartzenberg, les Kinsky, les Esterhazy, les Liechtenstein, les Lobkowitz, et surtout chez le feld-maréchal prince de Saxe-Hildburghausen, qui entretenait un corps nombreux et excellent de musiciens; Jos. Bonno, Jos. Trani, Ditters de Dittersdorf, le dirigèrent successivement; leurs concerts attiraient chez le prince toute l'aristocratie viennoise[2].

Les petites cours de l'Allemagne du Sud surpassaient alors la cour impériale, sous le point de vue du luxe musical. A Dresde[3], Frédéric-Auguste II, électeur de Saxe et roi de Pologne, régnait depuis 1733. Il avait épousé une archiduchesse d'Autriche, élevée comme lui dans le culte de la musique italienne. Le mariage du prince-héritier, en 1747, avait fixé à cette cour une princesse de Bavière, Maria-Antonia Walburga, que distinguait un triple talent de poétesse, de cantatrice et de compositeur[4]. Toute la famille royale fréquentait assidûment l'opéra, que Johann-Adolf Hasse (1699-1783) alimentait régulièrement d'œuvres nouvelles en style italien[5]. En dehors des chanteurs recrutés au delà des Alpes pour interpréter ce répertoire, on vantait grandement l'orchestre, que Volumier avait jadis exercé dans la manière de Lully et qu'après lui deux chefs, l'Allemand Pisendel († 1755), l'Italien Cattaneo († 1758), s'étaient appliqués à perfectionner[6]. On sait l'éloge qu'en fit J.-J. Rousseau, par ouï-dire, en le proclamant, de tous les orchestres connus, « le mieux distribué, et qui forme l'ensemble le plus parfait[7] ». Le célèbre Hampel, entre autres, en faisait partie et y avait expérimenté ses perfectionnements dans la facture du cor[8]. Cet orchestre, en dehors du théâtre, participait aux concerts de la cour, aux séances de musique de chambre données dans les appartements de la reine, aux exécutions de musique d'église, auxquelles cette princesse, qui appartenait à la religion catholique, s'intéressait personnellement. Il y avait en charge un « compositeur de la musique religieuse de la cour », qui était, depuis 1748, Johann-Georges Schürer († 1780); plus de six cents compositions, conservées en manuscrit, témoignent de son zèle infatigable. Mais, dans les occasions solennelles, on avait recours au talent de Hasse. Ce fut lui qui composa, pour l'inauguration de la nouvelle chapelle de la cour, une messe et un *Te Deum* que la tradition maintint longtemps au répertoire de l'église à laquelle ils avaient été destinés[9]. Hasse était aussi chargé d'écrire les oratorios que l'on substituait chaque année, pendant le carême, aux représentations théâtrales. Ses grands ouvrages en ce genre, *Sant' Elena al Calvario, Giuseppe riconosciuto, la Caduta di Gerico, la Deposizione della croce, la Conversione di S. Agostino,* ne ressemblaient en rien aux « Passions », aux cantates d'église, aux oratorios de l'époque précédente. C'étaient des opéras déguisés, que le sujet et le lieu de leur exécution distinguaient seuls des œuvres profanes, écrites pour le théâtre. La publication récente de la *Conversione di S. Agostino,* dont le livret avait été versifié pour Hasse par la princesse Maria-Antonia Walburga, a servi surtout à démontrer « combien nos idées en matière dramatique se sont modifiées » depuis cent cinquante ans. Abstraction faite de toutes les critiques qui concernent l'appropriation de la musique au sujet, on y peut étudier les dons de Hasse pour une mélodie facile et relativement expressive; et l'on est d'autant plus frappé du caractère conventionnel de l'œuvre, que l'on se voit en présence d'un auteur allemand qui abandonne volontairement les propriétés de sa race pour se conformer aux modes régnantes et s'exprimer, non sans accent, dans une langue étrangère[10].

1. La chapelle impériale avait pour premier maître, en 1756, Predieri, et pour second maître Georges Reutter. Il y avait trois « compositeurs de la cour » : Wagenseil, PalIota et Jos. Bonno. Les « organistes » étaient Gottlieb Muffat et Ant.-Carl Richter. Le personnel vocal comprenait environ douze chanteurs, et l'orchestre une trentaine d'instrumentistes. Voyez L. von Köchel, *Die Kaiserliche Hofmusikkapelle* (La chapelle-musique de la cour impériale), etc., Vienne, 1869, in-8°, p. 85 et suiv.

2. Le prince de Saxe-Hildburghausen ayant quitté Vienne en 1759, Dittersdorf et les meilleurs musiciens de son orchestre passèrent au « Hoftheater ». — Sur l'état de la musique à Vienne depuis 1750, on consultera : *Ditters von Dittersdorf, Lebensbeschreibung* (Autobiographie), Leipzig, 1801, in-8°; A. Schmid, *Chr. W. Gluck,* Leipzig, 1854, in-8°, p. 54 et suiv.; Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien* (Histoire des Concerts à Vienne), Vienne, 1869 p. 3 et suiv., 37 et suiv., C.-F. Pohl, *J. Haydn,* Leipzig, 1878, in-8°, t. Ier, p. 70 et s.

3. Sur cette cour, voir Furstenau : *Beitrage zur Geschichte der kgl. sächsischen musikalische Kapelle* (Essais sur l'histoire de la chapelle royale de Saxe), Dresde, 1849, in-8°, et : *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* (Sur l'histoire de la musique et du théâtre à la cour de Dresde), Dresde, 1862, deux vol. in-8°.

4. Maria-Antonia Walburga (1724-1780) a laissé des poésies en français et en italien, des ouvrages de piété, le livret d'un oratorio de Hasse, et les partitions de deux opéras italiens : *il Trionfo della fedeltà,* et *Talestri regina delle Amazone;* cette dernière a été gravée. Membre de l'Académie des « Arcadi » de Rome, la princesse se faisait appeler « Ermelinda Talea, pastorella arcada ». Eximeno lui dédia en 1774 son livre : *Delle origini della musica,* etc., où fut placé son portrait.

5. Pour tout ce qui concerne la musique dramatique, le lecteur voudra bien se reporter au chapitre spécial qui traite de l'opéra avant Mozart.

6. En 1756, l'orchestre, dirigé par Cattaneo, comprenait 17 violons, 4 altos, 3 violoncelles, 2 contrebasses, 3 flûtes, 6 hautbois, 2 cors, 6 bassons, 1 pantalon, 1 viole de gambe. L'état du personnel indique en outre un organiste chargé de jouer la basse continue au clavecin. Un raffinement spécial à l'orchestre de Dresde consistait à faire accorder les instruments avant leur entrée dans la salle.

7. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique,* art. ORCHESTRE.

8. Anton-Joseph Hampel († 1771) était entré en 1737 dans l'orchestre de Dresde. On place entre 1750 et 1755 ses modifications à la facture du cor, qu'il fit exécuter sous ses yeux par le facteur J. Werner.

9. La chapelle de la cour fut inaugurée le 29 juin 1751; on y plaça en 1754 un bel orgue de Gottfried Silbermann. V. Furstenau, t. II, p. 271. — Le *Te Deum* de Hasse a été publié à Leipzig, chez Peters. Un choix de chants religieux à une et deux voix, avec orgue ou piano, de Hasse, a été rédigé par M. Otto Schmid, comme 7e et 8e volumes de la collection *Musik am sächsischen Hofe* (Musique à la cour de Saxe), Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1905.

10. *La Conversione di S. Agostino,* de Hasse, forme le tome XX de

Les péripéties de la guerre de Sept ans, dont la Saxe eut cruellement à souffrir, vinrent interrompre les brillantes manifestations de la vie musicale à Dresde. En 1757, une partie de l'orchestre et de la troupe d'opéra suivit à Varsovie l'électeur-roi de Pologne; en 1760, Hasse chercha un refuge en Italie. Lorsque la paix fut rétablie et que, en 1763, Frédéric-Auguste III parvint au trône, sous la régence de son oncle, les destinées artistiques de la cour saxonne ne changèrent point d'orientation. Johann-Gottlieb Naumann (1741-1801) s'y installa tout d'abord comme compositeur pour l'église, puis comme maître de chapelle, et, à l'instar de Hasse, composa tous les ouvrages nécessaires au service de la cour : vingt-quatre opéras, onze oratorios, vingt et une messes, un *Te Deum*, et quantité de psaumes, de motets et de morceaux divers[1].

Ni du temps de Hasse, ni du temps de Naumann, Dresde n'exerça d'influence réelle sur le développement de la musique allemande, parce qu'elle-même n'avait pas su se dérober à l'ascendant de l'art transalpin. Il en était de même à Stuttgart, où le duc Carl Eugène, qui régnait depuis 1744, n'épargnait rien pour s'entourer d'artistes renommés et pour multiplier des exécutions qui méritaient les louanges des visiteurs étrangers. Chaque année, au moment de l'anniversaire de sa naissance, des fêtes avaient lieu, qui duraient quinze jours, et pendant lesquelles de nombreux invités réunis à Stuttgart ou à Ludwigsbourg, pouvaient assister sans relâche aux opéras, aux comédies, aux bals, aux concerts et aux banquets[2]. Pour que le peuple prît part à l'allégresse générale, le duc lui faisait jeter des pièces de monnaie et distribuer des viandes et du vin : jouissances matérielles que l'on jugeait alors seules à sa portée, car les temps étaient oubliés où l'art plongeait ses racines jusqu'au cœur de la nation, et l'on ne se souvenait plus des « échafauds » parés de tapisseries, chargés d'acteurs et de musiciens, que le moyen âge dressait sur les places publiques et sur le parvis des églises, et sur lesquels, à la vue de tous, se jouaient de beaux « mystères » et se représentaient, par personnages vivants, les tableaux symboliques des grands peintres, tels que l'*Agneau sans tache*, de Memling.

Admis aux spectacles de cour, les artisans ou les bourgeois allemands de 1750 les eussent d'ailleurs peu goûtés, puisque « malheureusement », remarque l'historien de la musique en Wurtemberg, ce n'était pas l'art germanique que protégeait Carl Eugène. « Comment cela eût-il été, alors que le sentiment national sommeillait, et que toutes les directions de la pensée, en politique, en littérature, en art, prenaient leur mot d'ordre à l'étranger[3] ? » En 1751, le duc avait remplacé, à la tête de sa musique, l'Italien Brescianello par le Viennois Ignaz Holzbauer : mais celui-ci ne passa que deux ans à Stuttgart et partit en 1753 pour Mannheim, où nous le retrouverons. Il eut pour successeur Jommelli, avec lequel triompha la musique italienne et les chanteurs ultramontains. L'orchestre seul était formé en partie de musiciens allemands qui, en dehors même du théâtre, et dans les concerts ou la « musique de table », exécutaient encore le répertoire étranger, à commencer par les ouvertures de Jommelli. C'étaient des pièces de symphonie, disposées en trois mouvements, allegro, andante et presto, que l'on préférait à celles de Hasse et de Galuppi, et entre lesquelles on admirait surtout l'ouverture d'*Artaserce* (1749), pour cordes, deux hautbois, deux cors, deux trompettes et basse continue pour le clavecin. Carl Eugène, qui avait ces morceaux en grande estime, se plaisait à y tenir en personne la partie de clavecin.

Comme le duc de Wurtemberg, le prince-électeur de Bavière, Maximilian-Josef III, était ami de la musique et exécutant zélé. Jouant de la viole de gambe, il se faisait confectionner par ses musiciens ordinaires, comme une marchandise à prix fixe, des concertos qu'il payait un florin la pièce et dont probablement la plupart ne valaient pas davantage. Lorsqu'il s'agissait de son opéra italien, l'électeur savait se montrer moins parcimonieux; lui aussi s'était fait construire une belle salle de spectacle, où deux compositeurs appelés d'Italie, Giovanni Porta et Andrea Bernasconi, dirigeaient, avec leurs propres ouvrages, ceux de leurs plus fameux compatriotes[5].

Mais la cour la plus musicale était celle de l'électeur palatin, Carl Theodor, à Mannheim. Calquée jusque dans les détails de l'étiquette et les formules du langage sur le modèle de Versailles, — on disait en français « jour de cour, grand appartement, petit appartement », etc., — elle enchérissait encore sur les usages français, en réunissant les plaisirs de l'opéra italien, de la comédie française et des concerts exécutés par un orchestre excellent et par les virtuoses les plus renommés de l'Europe[6]. Les grandes « Académies » se donnaient deux fois la semaine, « sauf quand il faisait grand froid », dans la salle des chevaliers, au château; les séances de musique de chambre, où Carl Theodor jouait tantôt du violoncelle, tantôt « un peu de clavecin », avaient lieu presque quotidiennement « apres la table », c'est-à-dire apres le repas du milieu du jour; de plus, les musiciens de cour jouaient encore « pendant la table », et les soirs de comédie pendant les entr'actes. En carême, on exécutait de grands oratorios, dont quelques-uns composés tout exprès par le maître de chapelle Holzbauer[6]; en été, le personnel musical suivait le prince-électeur dans sa résidence de Schwetzingen, où se continuaient les fêtes; on plaçait l'orchestre dans des

la grande collection des *Denkmaler deutscher Tonkunst* (Monuments de la musique allemande). — Pour la biographie de Hasse et l'étude de ses œuvres, voyez Furstenau, *ouvr. cité*, t. II, p. 207-270; la préface historique, rédigee par M. Arnold Schering pour l'édition ci dessus mentionnée de la *Conversione di S. Agostino*, une etude de M. Carl Mennicke insérée dans le Recueil trimestriel de la Société internationale de musique, 5e année, 1903-1904, p. 230 et suiv.; le volume du même auteur, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker* (Hasse et les frères Graun considérés comme symphonistes, avec catalogues thématiques), Leipzig, 1906, in-8°; W. Müller, *Joh. Ad. Hasse als Kirchenkomponist* (Hasse comme compositeur religieux), Leipzig, 1910, in-8°; Kamienski, *Die Oratorien von J. A. Hasse* (les Oratorios de Hasse), Leipzig, 1912, in-8°.

1. Nestler, *Der K. Kapellmeister Naumann*, Dresde, 1901, in-8°.

2. J. Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Wurtembergischen Hofe* (Sur l'histoire de la musique et du théâtre à la cour de Wurtemberg), Stuttgart, 1891, 2 vol. in-8°.

3. Sittard, *ouvr. cité*, t. II, p. 27.

4. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München* (Histoire de l'Opéra à la cour de Munich), Freising, 1865, in-8°, p. 129 et suiv.

5. Sur tout ce qui se rapporte à la musique a Mannheim, on consultera l'ouvrage de M. F. Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfalzischen Hofe* (Histoire de la musique et du théâtre à la cour palatine), Leipzig, 1898, in-8°, et pour l'histoire spéciale des représentations de comédies françaises, celui de M. Olivier, les *Comédiens français dans les cours d'Allemagne au dix-huitième siècle*, 1re série, la cour électorale palatine, Paris, 1901, in-4°.

6. En 1753 l'on exécuta l'oratorio de Hasse, *la Conversione di S. Agostino*; en 1754, 1757, 1760, *la Passione, Isacco, Betulia liberata*, de Holzbauer; en 1761, *il Roveto di Mose*, de Wagenseil. V. Walter, p. 184.

barques pour des promenades sur le Neckar, on le cachait dans des bocages pour les retours de chasse; « jour et nuit », les concerts retentissaient. Tout cela faisait partie de la « décoration du trône » dont l'électeur palatin semblait s'appliquer à rehausser l'éclat, pour compenser l'effacement de son rôle politique. La dépense qu'il fit en 1749 pour l'opéra et la musique, sans la danse ni la comédie, atteignit 24.000 florins. En 1772, Burney fut frappé du luxe « prodigieux » de cette cour. « Le palais et ses annexes, dit-il, couvrent plus de la moitié de la ville, et la moitié des habitants qui servent au palais ruine le reste de la ville, qui semble plongé dans la plus profonde indigence. » Non point par ses spectacles dans le goût étranger, mais par ses « Académies » où un orchestre formé de véritables maîtres exécutait des œuvres instrumentales, la cour palatine imprima véritablement une impulsion directrice à la musique allemande.

Nous reviendrons sur ce côté fécond de l'histoire de Mannheim. En poursuivant rapidement un sommaire « tour d'Allemagne », il nous faudra remarquer que, peut-être précisément en raison directe de l'exiguïté de leurs ressources, certaines petites principautés se trouvèrent, sur le terrain nouveau de la symphonie, en état de rivaliser avec la cour électorale palatine. C'est ainsi notamment qu'à Darmstadt, chez le landgrave de Hesse, le compositeur Christoph Graupner († 1760), placé à la tête d'un corps de musique qui ne comptait pas plus d'une trentaine d'instrumentistes et de chanteurs, dirigeait, au lieu de somptueuses représentations d'opéras italiens, des concerts de symphonies allemandes[2]. Il en était probablement de même à Ratisbonne, chez le prince de Tour et Taxis[3]; et de même encore chez quantité de semblables petits souverains, ducs, margraves, princes-abbés, princes-évêques, qui, chacun dans son Versailles ou son Mannheim minuscule, et chacun en proportion de ses ressources financières, se procurait le luxe indispensable d'un corps de musique. Les « villes libres » ne se dérobaient point à des usages si parfaitement appropriés aux tendances musicales de l'âme germanique; il est vrai qu'à Hambourg le Sénat avait d'abord regardé d'un œil sévère les concerts que Telemann dirigeait dans une salle d'auberge, et où l'on entendait des fragments d'opéras et « toutes sortes de choses de nature à disposer les cœurs à la volupté »; aucune défense ne vint cependant arrêter les progrès de cette entreprise, dont les prudents magistrats s'exagéraient le danger, car son répertoire se composait en grande partie de musique instrumentale, d'oratorios et de motets, l'un, entre autres, sur le psaume LXXI, écrit par Telemann pour le « *magnifique concert spirituel de Paris*[4] ». A Leipzig, le cantor Doles (1715-1797) avait également fondé, en 1743, dans une maison particulière, de « grands concerts », qui furent suspendus pendant la guerre de Sept ans, et recommencèrent en 1763, sous la direction de Johann-Adam Hiller; ils prirent, en 1781, du local où ils avaient été transportés, le nom de concert du « Gewandhaus » (halle aux draps), sous lequel ils sont restés célèbres[5].

Quelle que fût d'ailleurs la renommée musicale de telle ou telle cour, de telle ou telle ville de l'Allemagne du Sud ou du Nord, une curiosité spéciale attirait les regards des musiciens vers Berlin, très jeune capitale d'un État en formation, où les hasards dynastiques venaient de placer sur le trône le type par excellence du monarque dilettante. Alors qu'il n'était encore que « le prince royal » et que, tenu à l'écart par son père, il vivait presque isolé à Rheinsberg, Frédéric II avait cherché dans l'étude et la pratique de la littérature et de la musique un aliment pour son activité. Ce n'était pas que de tels goûts lui eussent été transmis par héritage : de Frédéric Ier, on se rappelait seulement qu'il entretenait vingt-quatre joueurs de trompette et deux timbaliers, richement habillés, qui sonnaient des fanfares à midi quand la cour se mettait à table, et un « tusch » à chaque fois qu'une santé était portée; et de Frédéric-Guillaume Ier, qu'il aimait le carillon, la musique de chasse, et « n'était pas ennemi de la musique d'opéra en elle-même », attendu qu' « il se faisait jouer par ses hautbois des airs tirés d'opéras de Handel[6] ». Frédéric II, « souverain philosophe », s'annonça comme « le protecteur des muses ». Il fit bâtir un théâtre et engager des chanteurs italiens, s'assura, pour composer le répertoire, les services de Henri Graun (1701-1759), et pendant quelques années se montra fort assidu aux représentations, dans lesquelles il s'amusait de temps en temps à faire introduire un air de sa propre composition. Après la guerre de Sept ans et après la mort de Graun, il se désintéressa peu à peu de l'opéra; sa loge resta vide, et la qualité des exécutions s'en ressentit. D'autre part, il ne s'était jamais avisé d'encourager d'autres manifestations artistiques, et l'on avait remarqué son indifférence absolue à l'égard d'une des meilleures œuvres de Graun, le bel oratorio de *la Mort de Jésus*[7]. Seuls, les concerts intimes dont il se faisait le principal exécutant attestèrent jusqu'au bout son zèle musical, en démontrant qu'il aimait l'art dans la proportion où il pouvait y participer lui-même. Il avait amené de Rheinsberg à Berlin deux ou trois instrumentistes qui avaient été ses maîtres et ses compagnons d'exil, et il leur en avait adjoint quelques autres. Autour de lui, l'organiste Hayne (1684-1758), le violoniste Franz Benda (1709-1786) et ses frères, Johann (1713-1752) et Georg (1722-1792), le

1. Les œuvres des musiciens de Darmstadt, Chr. Graupner, Wilh. Gottfr Enderle, Schetky, subsistent en grand nombre à la bibliothèque de Dresde, où M. Nagel les a étudiées. Voyez son article publié dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, année 1900, t. XXXII, p. 59 et suiv., et sa Biographie de Graupner, dans le *Recueil trimestriel de la Société internationale de musique*, 10e année, 1908-1909, pp. 568-612.

2. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg* (Histoire musicale de la ville de Ratisbonne). Regensburg, 1866, in-8°, p. 267, 270. Le prince de Tour et Taxis était violoniste, élève de Tartini. En 1769 son maître de concerts était le compositeur Touchemolin.

3. V. Jos. Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg* (Histoire de la musique et des concerts à Hambourg), Leipzig, 1890, in-8°. — Telemann était venu en personne faire exécuter cet ouvrage au Concert spirituel, en 1738.

4. Kneschke, *Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig* (Histoire du théâtre et de la musique à Leipzig), Leipzig, 1864, in-8°. — Dorffel, *Geschichte der Gewandhaus-Concerte zu Leipzig* (Histoire des Concerts du « Gewandhaus » à Leipzig), Leipzig 1884, in-8°.

5. Georg Thouret, *Die Musik am preussischen Hofe im 18. Jahrhundert* (la Musique à la cour de Prusse au XVIIIe siècle) dans le Hohenzollern-Jahrbuch, I. Jahrg 1897, Berlin et Leipzig, in fol., p. 49, et suiv.

6. R. von Liliencron, *Berlin und die deutsche Musik* (Berlin et la musique allemande), dans la *Deutsche Rundschau* du 2 novembre 1888. — Pour la biographie de Carl-Heinrich Graun, voyez l'étude de M. Mayer-Reinach, dans le *Recueil trimestriel de la Société internationale de musique*, vol. I, 1899-1900, p. 446 et suiv., et l'ouvrage de M. G. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun*, précédemment cité.

claveciniste Carl-Philip-Emmanuel Bach (1714-1788), le flûtiste Quantz (1697-1773), formaient une sorte d' « état-major particulier ». La musique, autrefois pour Frédéric un délassement, puis presque une passion[1], lui était, avec l'âge, devenue une habitude, un régime, une obligation, finalement une manie. Tous les soirs, à heure fixe, comme une manœuvre, le concert se donnait dans ses appartements. Le roi jouait les trois cents concertos de Quantz[2] dans l'ordre où ils avaient été écrits, en se référant, pour éviter toute erreur de numérotation, à une liste étalée en permanence sur un pupitre; la série terminée, il la recommençait. C.-Ph.-Em. Bach accompagnait au clavecin. Quantz marquait les mouvements, et les rares auditeurs admis à l'honneur d'écouter cette musique royale se gardaient de souffler mot, le professeur de Frédéric ayant seul la permission, la charge et le devoir de crier « bravo » lorsque le vainqueur de Friedberg reprenait haleine après un trait bien enlevé. Quelques personnes assuraient qu'il manquait assez souvent à la mesure, et que c'était alors « à ceux qui l'accompagnaient de couvrir ses fautes ou d'en essuyer le reproche[3] ». D'autres, au contraire, et parmi eux de bons musiciens, Burney, Fasch, Reichardt, Nicolaï, la cantatrice Gertrud Mara, témoignaient favorablement du jeu de Frédéric[4]. Il avait augmenté à son usage le répertoire de Quantz en composant lui-même force sonates, dont cent vingt et une ont été retrouvées, soigneusement copiées en double exemplaire, l'un pour Potsdam et l'autre pour Berlin. On en a publié vingt, avec quatre concertos[5]; ce sont, à proprement parler, des recueils d'agréables lieux communs et de traits favorables pour la flûte, ordonnés selon le modèle usuel de la sonate « col basso ». On y devine les passages où, après une roulade heureuse, et tandis que le claveciniste frappait quelques accords, Quantz prononçait son immanquable « bravo ».

Musique de roi, jeux de princes, dont il ne faut pas, sans doute, grossir l'importance, mais qui montre cependant, comme en un coin de miroir, l'image partielle de tout un côté de la culture musicale allemande. L'exemple de Frédéric et celui des souverains que le désœuvrement des petites résidences plutôt que le désir des jouissances esthétiques élevées portaient à faire alterner le plaisir du concert avec ceux de la table ou de la chasse, ne pouvaient manquer d'agir à la fois sur l'orientation de l'art et sur les habitudes sociales. Le tableau que nous pouvons imaginer de ces innombrables auditions de cour, de cette consommation démesurée de musique nouvelle, qui obligeait le maître de chapelle en titre à composer sans relâche[6], de ces séances où, par exemple, au bruit des pas, des voix, de la vaisselle remuée, Dittersdorf exécutait à la file une douzaine de concertos, rappelle ce que disait Pascal des « occupations tumultuaires des hommes et de tout ce qu'on appelle divertissement ou passe-temps, dans lesquels on n'a en effet pour but que de laisser passer le temps sans le sentir, ou plutôt sans se sentir soi-même, et d'éviter, en perdant cette partie de la vie, l'amertume et le dégoût intérieur qui accompagneraient nécessairement l'attention que l'on ferait sur soi-même durant ce temps-là[7] ». Toute la musique allemande, au XVIII[e] siècle, a souffert de cette compréhension futile du rôle de l'art, de ce régime servile imposé à sa culture. Emmanuel Bach, Haydn, Mozart eux-mêmes, ont dû s'y plier et composer « sur commande » presque toutes leurs œuvres. Beethoven, achetant l'indépendance par toute une vie d'isolement et de lutte, a le premier créé librement, sous la seule pression de ses pensées intérieures.

Au-dessous des cours souveraines et à leur imitation, un public se formait peu à peu. Les petits gentilshommes copiaient les occupations des princes. Les bourgeois, les étudiants, formaient des sociétés musicales qui couvraient d'un « réseau serré » les pays de langue allemande, et dont la prospérité inquiétait de timides moralistes. Ernesti entre autres voyait dans les comédies et les concerts « les principaux obstacles à l'instruction[8] ». Dans l'intervalle des réunions, l'on continuait en famille les répétitions et les amusements musicaux. La vivante description du Salzbourg musical, qu'a tracée M. de Wyzewa dans le premier chapitre de sa *Jeunesse de Mozart*, ne serait pas moins fidèle, appliquée à d'autres villes dont les églises et les carrefours, les palais et les maisonnettes, retentissaient tout le jour et une partie de la nuit de motets, de carillons, de sérénades, de sonates et de chansons. A tant d'amateurs pressés de se divertir sans étude et sans grande tension d'esprit, il fallait offrir des œuvres appropriées à leur tempérament et à leurs moyens. Sans doute, la race n'était pas encore éteinte de ces vieux Cantors, robustes dans leur art comme dans leur foi, qui faisaient résonner dans les temples des chorals austères et des fugues majestueuses. Mais, — tel, par exemple, Gottfried-August Homilius (1714-1785), à Dresde[9], — ils vivaient confinés dans les devoirs de leur charge, accumulant les cantates pour tous les dimanches de l'année et pour les cérémonies publiques, et les oratorios de Noel ou de la Passion, qu'avec une insouciante modestie ils ne cherchaient pas à répandre par la copie ou l'impression. La « Thomasschule » de Leipzig, le « Kreuzkantorat » de Dresde, le « Johanneum » de Hambourg, conservaient ainsi, sinon l'intégrité et la splendeur, du moins l'apparence des glorieuses traditions de l'époque du grand Bach[10]. Mais, de ces sanctuaires de l'art ancien, la vie ne rayonnait plus au dehors. Un souffle plus léger était venu d'Italie. Joyeusement, les musiciens couraient à sa rencontre, sans s'inquiéter de la sécheresse qu'il faisait succéder à l'action fécondante des nuages de jadis, soudainement jugés trop sombres.

Ce fut un des fils de Jean-Sébastien Bach — Carl-Philipp-Emmanuel, né à Weimar le 14 mars 1714 — qui personnifia le premier d'une manière éclatante cette réaction contre l'art scolastique, et le juge-

1. « La poésie, dit M. Thouret, était sa déesse, la flûte, son amie... »
2. C'est-à-dire 296 concertos de Quantz, et quatre de Frédéric, qui complétaient « le nombre rond ».
3. Thiébault, *Mes Souvenirs de vingt ans à Berlin*, t. I[er], p. 323.
4. V. les textes cités par Ph. Spitta dans sa préface aux œuvres musicales de Frédéric, et aussi *Trois Mois à la cour de Frédéric, lettres inédites de d'Alembert*, publ. par G. Maugras, Paris, 1886, in-8°, p. 30.
5. *Musikalische Werke Friedrich's des Grossen, hrsg. von Ph. Spitta* (Œuvres musicales de Frédéric le Grand, publiées par Spitta), Leipzig, Breitkopf et Hartel, 1889, 4 vol. in-fol. La préface de Spitta a été reproduite dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. VI, année 1890, p. 430 et suiv.
6. On verra plus loin que ce fut entre autres le cas pour Haydn
7. Pascal, *Pensées*, première partie, art. VII.
8. Wustmann, *Aus Leipzig's Vergangenheit* (Leipzig au temps passé), Leipzig, 1885, in-8°; p. 289.
9. V. sur ce musicien l'étude de M. Karl Held, *Das Kreuzkantorat zu Dresden*, dans la *Vierteljahrsschrift fur Musikwissenschaft*, t. X, 1894, p. 230 et suiv.
10. V. le chapitre précédent.

ment qu'on a porté de lui, qu'il fut « le plus important entre ses frères, sans être celui qui avait le plus de talent[1] », s'explique par le rôle que les circonstances autant que ses dons personnels le conduisirent à tenir dans l'histoire de la musique. Wilhelm-Friedmann Bach, mieux doué, avait failli devenir « la caricature » de son père, parce qu'il en était l'élève favori et qu'il s'était docilement modelé à son image[2]. Au contraire, par son inclination naturelle, par son éducation dirigée vers la jurisprudence et où la musique n'était d'abord intervenue que d'une façon accessoire, par l'obligation enfin où il s'était trouvé, une fois sa carrière fixée, de servir les goûts de Frédéric II et de la société de son temps, Emmanuel Bach fut amené à prendre la tête du mouvement transformateur. Son « importance » en ce sens se caractérise en premier lieu par la recherche d'un style nouveau d'exécution au clavecin; la création ou plutôt l'ordonnancement et la régularisation de la forme moderne de la sonate apparait comme le résultat de ce premier stade d'effort, et le coup de barre qui poussa bientôt définitivement la musique du clavecin vers des contrées inconnues, trouve ainsi sa cause déterminante dans le dilettantisme des cours[3].

Dans les commencements de son séjour chez Frédéric, Emmanuel Bach, en bon courtisan, affectait pour la flûte « une visible prédilection », qu'il n'eut pas la patience ou la dissimulation de soutenir jusqu'au bout. Le clavecin, à l'exclusion même de l'orgue, que tous les Bach avaient touché, resta son unique instrument. Dédaigneux du piano-forte, dont il connut les premiers spécimens, il joua toute sa vie, pour la chambre, le clavicorde, et pour le concert, le grand clavecin. Versé dans la connaissance des œuvres italiennes et françaises autant que dans celle des compositions de son père, et doué avant toutes choses d'un adroit éclectisme et d'un « bon sens pratique » qui, dans l'ordre privé, lui valut le reproche d'avoir un peu trop estimé les profits vulgaires, il devait tendre de bonne heure a se constituer, comme exécutant et comme compositeur, une manière souple, attrayante, accessible. Quelques pionniers l'avaient précédé dans le champ de la sonate de clavecin. En 1739, Mattheson écrivait que, depuis peu, l'on avait commencé d'en composer, « car autrefois on n'en possédait que pour le violon et les autres instruments »; mais, ajoutait-il, « jusqu'ici elles n'ont pas encore atteint la bonne forme, et sont plus propres à être touchées qu'à toucher, c'est-à-dire qu'elles cherchent plus volontiers à remuer les doigts que les cœurs ». Les deux premiers recueils de sonates d'Emmanuel Bach parurent en 1742 et 1745, avec des dédicaces au roi de Prusse et au duc de Wurtemberg. C'étaient des œuvres indécises, dans lesquelles se marquait l'influence de Domenico Scarlatti et de toute la musique instrumentale italienne; on y voyait appliquer le plan en trois mouvements de l'ouverture qui, en même temps, servait aussi de modele aux premières symphonies; mais ni l'ordre ni le nombre des morceaux n'étaient encore arrêtés. Les pièces qu'il joignit à sa méthode de clavecin, et les sonates « avec reprises variées » qu'il fit paraître en 1760, indiquèrent chez Emmanuel Bach un très grand progrès. Il ne donna toute sa mesure que dans les six livres dédiés, de 1779 à 1786, « aux connaisseurs et aux amateurs », — recueils formés d'ailleurs en partie de sonates composées plusieurs années auparavant.

Au point de vue du plan, les innovations qu'Emmanuel Bach introduisit ou développa dans la sonate de clavecin consistaient dans l'adoption de la coupe ternaire de l'ouverture, du concerto et de la sonate de violon italienne, en trois mouvements séparés, dont le premier et le troisième se jouaient dans une allure animée, et le second lentement. Le plan particulier du morceau initial, ou allegro, avec sa division en deux sections, dont la première ne conclut pas dans le ton principal, et dont la seconde y revient après un développement thématique sommaire, avait ses racines dans l'art de la génération précédente. On en trouve les modèles dans les préludes de Krebs, datés de 1740, et dans quelques airs et préludes de Jean-Sébastien Bach[4].

Sous le rapport de la tonalité, Emmanuel Bach ne se fixa point à un système rigide. Tantôt, selon les traditions de l'ancienne « Suite », il composait toute une sonate dans le même ton; tantôt il en écrivait chaque partie dans un ton différent; tantôt il donnait au second morceau, pour tonique, la dominante ou la sous-dominante du ton choisi pour le premier et le dernier mouvement. Ce fut à cette disposition que s'arrêtèrent ses successeurs.

L'histoire de la forme « Sonate », parallèle à celle de la forme « Symphonie », apparaît, dans ses lignes générales, comme divisée en trois époques : I. Période d'organisation, pendant laquelle subsiste, au milieu de certaines hésitations, une liberté relative dans l'agencement et la disposition des différentes parties[5]; II. Période d'exploitation, où des règles établies, que l'on regarderait comme téméraire d'enfreindre, président au tracé fondamental de l'œuvre; III. Période d'affranchissement, où la pensée musicale recouvre son indépendance et rompt les moules uniformes[6]. Pour décider quelle part revient exactement à Emmanuel Bach dans le travail de la première période, il est essentiel de maintenir constamment une comparaison chronologique entre ses recueils et ceux de ses contemporains. On en conclura qu'il innove par la décoration interne de ses sonates, plutôt que par leur architecture. Dans un cadre élégant, qui ne lui appartient pas en propre, il exprime des idées mélodiques coulantes et agréables, harmonisées rarement à plus de trois parties, quelquefois à deux seulement, et dont les développements ne recourent ni aux richesses du style fugué, ni aux recherches du symbolisme descriptif, dont Joh. Kuhnau et Joh.-Sébastien Bach avaient fait un si large et si admirable emploi. Telle mélodie d'un « adagio affettuoso » de C.-Ph.-Emmanuel Bach fait penser à Mozart :

1. Spitta, *Joh. Seb. Bach*, t. Ier, Leipzig, 1873, in-8°, p. 620.
2. *Ibid*, t. II, Leipzig, 1880, p. 752 et suiv.
3. Pour l'histoire de la vie et des œuvres d'Emm. Bach, les sources principales sont : son *Autobiographie*, reproduite avec 14 lettres dans les *Musiker-Briefe*, de L. Nohl, Leipzig, 1867, in-8°, p. 59 et suiv., et les ouvrages de C.-H. Bitter, *C.-Ph. E. Bach und W.-F. Bach und deren Brüder*, Leipzig, 1868, 2 vol. in-8°, Weitzmann, *Geschichte der Claviermusik*, nouv. édit., remaniée par Seiffert, Leipzig, 1899-1900, in-8°, A. Wotquenne, *Catalogue thématique des œuvres de C.-Ph.-Emm. Bach*, Leipzig, 1905, in-8°.
4. Spitta, *J.-S. Bach*, t. II, p. 753.
5. Chez Emm. Bach comme chez son frère Johann-Christoph-Friedrich, dit le Bach de Buckebourg (1732-1795) et chez son collègue Christoph Nichelmann (1717-1762), second claveciniste du roi de Prusse, se remarquent des essais de sonates où deux mouvements s'enchainent et se soudent l'un a l'autre.
6. Haydn et Beethoven personnifient la deuxième et la troisième période.



Tel passage de sa Sonate en *fa mineur* présage Beethoven :

N° 2

C'est donc sous ce rapport qu'Emmanuel Bach s'est acquis le titre de « Père de la Sonate ». Le jugement de Mozart, que Rochlitz a rapporté[1] : « Emm. Bach est le père, nous sommes les enfants; si quelqu'un de nous a fait quelque chose de bien, c'est de lui qu'il l'a appris, » s'explique par ce mérite et aussi par la grande autorité que le succès de ses œuvres aimables et brillantes lui avait procuré. Nous

1. Rochlitz, *Fur Freunde der Tonkunst*, t. IV, p. 202.

ne devons pas oublier qu'à l'époque de Mozart les créations grandioses de Joh.-Sébastien Bach restaient ignorées et que le public, s'il les eût connues, les eût classées, comme trop « savantes » et trop démodées, bien au-dessous de celles de ses fils. Par « Monsieur Bach », l'opinion désignait soit « le Bach d'Angleterre », — celui qui écrivait des opéras italiens après avoir été en étudier la manière aux bons endroits, c'est-à-dire principalement à Milan, — soit « le Bach de Berlin », Carl.-Ph.-Emmanuel, celui qui accompagnait Frédéric II et qui donnait au monde élégant des leçons de clavecin. On le connaissait aussi comme « un producteur infatigable ». A la première moitié de sa carrière seulement, qui fut celle de son séjour à Berlin, appartiennent déjà plus de trois cents compositions, dont l'importance se rapporte à l'histoire de la musique de piano, et de là se répercute sur l'ensemble de la musique instrumentale. Presque au premier rang, l'on doit placer la « méthode » qui en est à la fois le commentaire et la raison d'être. Ce célèbre *Essai sur la véritable manière de jouer du clavecin*, qui parut un an après le livre pareillement intitulé de Quantz pour la flûte[1], ne prouve pas moins évidemment que les sonates à quel point, malgré ses propres affirmations, la manière d'Emmanuel Bach s'éloignait de celle de son père, jusque dans les procédés de l'exécution et du doigté[2]. On y remarque, entre autres détails applicables non seulement au clavecin, mais à toutes les exécutions instrumentales du temps, la confirmation donnée aux usages relatifs à l'ornementation facultative des cadences, qui permettaient de broder, d'improviser, d'ajouter des dessins, pourvu qu'ils ne fissent point disparate avec le style de la pièce. Seules, les « fermate » des allegros devaient se jouer « simplement », c'est-à-dire sans additions[3]. La question des ornements était une très grande affaire, et Emmanuel Bach, qui aimait le jeu « délicat », s'y complaisait. C'était même la principale raison pour laquelle il préférait le clavecin et le clavicorde au piano-forte : car il était impossible d'exécuter légèrement sur celui-ci les « petits pincés rapides ». Non pas que Bach fût épris des ornements au point de les prodiguer indiscrètement; il en blâmait, au contraire, l'abus et la surcharge prétentieuse, surtout dans l'adagio, en quoi l'on a cru deviner une allusion au jeu maniéré de Quantz et de Frédéric II. La préface des six sonates « avec reprises variées », qu'il dédia en 1760 à la princesse Amélie de Prusse, est intéressante au même point de vue; il s'y plaint de l'habitude où sont les exécutants de ne point jouer les œuvres telles qu'elles sont écrites, mais d'y introduire des changements ou des répétitions qui en altèrent le sens ou le caractère; il essayait d'y remédier en allant au-devant des désirs des clavecinistes, et en leur offrant des textes musicaux déjà munis en suffisance de tout ce que l'on avait coutume d'y joindre en fait d'accessoires mélodiques.

Les instructions données par Emm. Bach, dans sa méthode, et ses procédés d'écriture, dans ses sonates, sont moins complets en ce qui concerne les additions harmoniques, également autorisées par la pratique du temps, et que semblaient même réclamer des pièces dont les nombreux passages en style homophone pouvaient produire une impression de vide et de maigreur. De même que par les « agréments » les clavecinistes cherchaient autant à remédier au peu de durée des sons, dans leur *instrument*, qu'à faire montre de leur dextérité de virtuoses, de même, par le « remplissage », ils essayaient, selon leur caprice ou leur expérience, de « nourrir » les accords sur lesquels s'appuyaient les dessins mélodiques. L'oreille avait beau s'être déshabituée de la polyphonie scolastique, elle ne se contentait pas cependant de l'ensemble distant du « dessus » et de la « basse »; le chiffrage des accords était né d'un désir instinctif de plénitude et de solidité dans l'harmonie, et lors même qu'une sonate n'en contenait aucune trace, l'exécutant usait d'une latitude inconnue aujourd'hui, pour compléter à son gré la structure harmonique des compositions instrumentales. Les explications des théoriciens, très développées et fréquemment contradictoires en ce qui concerne la traduction des signes d'ornements, sont brèves relativement au renforcement des accords, et semblent à ce sujet sous-entendre plus de choses qu'elles n'en disent. Des usages transmis par l'éducation orale amenaient vraisemblablement sous les doigts des clavecinistes quelques formules convenues et facultatives. Il serait dangereux de prétendre les reconstituer aujourd'hui d'après de très vagues indices, et l'on doit déconseiller l'emploi de certaines éditions glosées et remaniées, dans lesquelles la part du commentateur n'est pas distinguée de celle de l'auteur[4].

Un jour vint où le fils du grand Bach, après s'être, pendant un quart de siècle, accommodé au rôle subalterne que Frédéric II lui faisait tenir, trouva ce joug trop lourd pour ses épaules, — et cela d'autant plus que l'âge avait beaucoup accru le goût du roi pour l'économie. Emmanuel Bach s'en fut donc, en 1767, chercher fortune à Hambourg, où lui était offerte la succession de Telemann comme cantor du Johanneum. Il occupa jusqu'à sa mort (14 décembre 1788) ce poste, dont les obligations, semblables à celles de tous les « Cantorats », étaient l'enseignement, la direction et la composition des ouvrages de circonstance destinés aux cérémonies officielles, des cantates nécessaires au culte, des oratorios et « passions » du carême. C.-H. Bitter a résumé en peu de mots ce qui, abstraction faite de leur valeur musicale, différenciait dans leur essence même les œuvres de ce genre, chez le grand Bach et chez son fils : « Sébastien Bach, dit-il, écrivait pour l'église et dans un but religieux; Emmanuel Bach écrit pour la salle de concert et pour son public[5]. » Parce qu'ils étaient composés sur des textes en langue allemande, les trois oratorios d'Emm. Bach, *les Israélites dans le désert*, *la Passion*, *la Résurrection*, pouvaient sembler moins directement inspirés des formes de l'opéra italien que les oratorios de Hasse. Dans le dernier, l'absence

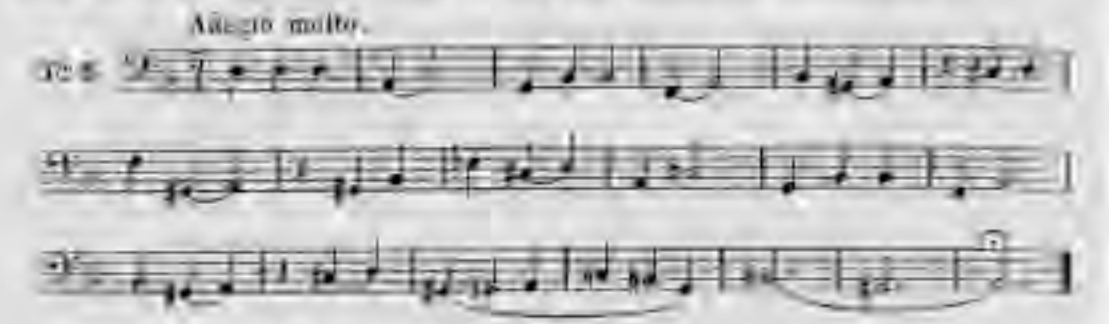
1. Le livre de Quantz avait pour titre : *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Essai d'une méthode du jeu de la flûte), Berlin, 1752, in-4°. — Celui d'Emm. Bach : *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (Essai sur la véritable manière de jouer du clavecin), fut imprimé à Berlin, la 1re partie en 1753 et 1759, la 2e en 1762 et 1780. Une édition complète en fut donnée en 1797, des réimpressions en 1852 et 1856. — Les deux ouvrages de Quantz et d'Emm. Bach ont paru en éditions critiques, revisées par MM. A. Schering et W. Niemann, à Leipzig, chez Kahnt, en 1906.

2. Le rapprochement a été fait par Spitta, *J.-S. Bach*, t. Ier, p. 619 et suiv.

3. Dannreuther, dans son ouvrage *Musical Ornamentation*, Londres, s. d., in fol., vol. II, p. 55, rapproche de ce texte l'inscription du mot « semplice » au récitatif de la Sonate op. 31, n° 2, de Beethoven, qui signifie sans doute l'interdiction de tout ornement.

4. C'est le cas de l'édition, publiée par Hans de Bülow, d'un choix de Sonates d'Emm. Bach. — Sur la question des additions et du remplissage, V. Shedlock, *The Pianoforte Sonata*, p. 94 et suiv. ; H. Kretzschmar, *Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik* (quelques remarques sur l'exécution de la musique ancienne), dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, septième année, 1900, p. 51 et suiv.

5. C.-H. Bitter, *ouvr. cité*, t. II, p. 20.



II

(1688-1759), maître de chapelle du prince d'Anhalt-Zerbst; Christoph Forster (1693-1745), maître de concerts du prince de Schwarzbourg-Rudolstadt; Johann-Gottlieb Graun (1698-1771) et son frère Carl-Heinrich Graun (1701-1759), tous deux établis à Berlin auprès du roi de Prusse; Johann-Christoph Hertel (1699-1754), qui servait le duc de Mecklembourg; Johann-Joachim Agrell (1701-1765), attaché à la cour de Cassel; Johann-Adolf Scheibe (1708-1776), qui passa une partie de sa vie au service du roi de Danemark; Georges Gebel (1709-1753), successeur de Forster chez le prince de Schwarzbourg-Rudolstadt; les « Viennois » Johann-Georg Reuter junior (1707-1772), Georg-Christoph Wagenseil (1715-1777), Georg-Mathias Monn (1717-1750)[1]; enfin, les « Mannheimer », en tête desquels il faut placer Franz-Xaver Richter (1709-1789), classé jusqu'ici à la suite de Johann Stamitz, mais qui fut en réalité l'un de ses prédécesseurs, car avant son arrivée chez l'électeur palatin et alors qu'il était encore vice-maître de chapelle du prince-abbé de Kempten, Richter avait écrit déjà des symphonies qui pénétrèrent en France et pour la publication desquelles un éditeur prit à Paris, dès 1744, un privilège de librairie[2].

Ce fut en l'année suivante, 1745, que Johann Stamitz devint directeur de la musique du cabinet et maître des concerts de l'électeur palatin, Carl-Theodor, à Mannheim.

Johann-Wenceslaus-Anton Stamitz était né le 19 juin 1717 à Deutschbrod, en Bohême, où son père était Cantor. Bon violoniste, il s'était fait remarquer aux fêtes célébrées à Francfort-sur-le-Mein, en 1742; l'électeur palatin l'avait aussitôt pris à son service et emmené à Mannheim, où les comptes de la musique électorale mentionnent sa présence jusqu'à 1757. En 1759, son nom est remplacé par celui de Christian Cannabich, et l'on inscrit le payement d'une pension à sa veuve. Stamitz, décédé entre 1757 et 1759, avait donc écrit la dernière de ses quarante-cinq symphonies avant que fût éclose la première de Haydn, et ce fait seul, ainsi que l'a démontré M. Hugo Riemann, renverse tout l'échafaudage de l'histoire de la musique instrumentale au XVIIIe siècle : car si, pour un grand nombre de compositeurs dont les noms viennent d'être énumérés, il est encore impossible de préciser jusqu'à quel point leurs œuvres ont bien, avec le titre, la forme et le caractère de véritables symphonies, le doute n'est plus permis en ce qui concerne Stamitz, duquel depuis quelques années plusieurs compositions ont été réimprimées, exécutées, et d'autres cataloguées, décrites et analysées. Il s'y manifeste une telle intensité de sève musicale et une telle intuition du style instrumental, au sens où l'ont entendu les maîtres pré-beethoveniens, une telle décision dans le choix des formes et des proportions, encore étroites, mais élégantes déjà et symétriquement arrondies, que l'on se voit en présence d'un véritable maître, capable d'avoir exercé autour de lui une influence décisive[3].

Cette influence s'affirma naturellement tout d'abord à Mannheim, où Johann Stamitz forma des élèves violonistes et développa l'orchestre confié à ses soins, de manière à en faire l'interprète intelligent de ses propres créations et de celles des symphonistes bientôt groupés autour de lui et devenus à la fois ses collaborateurs, ses collègues et ses rivaux. Le plus célèbre fut Ignaz Holzbauer (1711-1783), musicien viennois d'origine. Il avait été maître de chapelle d'un petit seigneur morave, chef d'orchestre du « Burgtheater » à Vienne, et maître de chapelle du duc de Wurtemberg, avant de se fixer en 1753, en la même qualité, à la cour de l'électeur palatin, qu'il suivit lors du transfert de sa résidence de Mannheim à Munich, après la guerre de la succession bavaroise, en 1778-1779. Holzbauer était un compositeur très fécond, qui obtint à peu près dans tous les genres des succès brillants. Son opéra en langue allemande *Gunther von Schwarzburg* (1777), « l'un des ouvrages les plus intéressants qui aient été écrits par un compositeur allemand dans le style italien », lui a valu, dans l'histoire de la musique dramatique, une place honorable[4].

Anton Filtz (1725-1760), le moins connu de tous les musiciens de l'entourage de Stamitz, et dont on ne sait pas s'il était Bavarois ou Bohême de naissance, fut attaché depuis 1754 à l'orchestre de Mannheim, pour lequel il composa ses symphonies. Carl-Joseph Toeschi († 1788), fils d'un violoniste de la chapelle palatine, fit lui-même partie de cet orchestre depuis le temps compris entre 1752 et 1755, et devint en 1759 « maître de concerts », puis, un peu plus tard, « directeur de la musique du cabinet ». Sa musique de ballet surtout était vantée, et ses symphonies, auxquelles on reprochait cependant de trop se ressembler entre elles, partageaient les succès de celles de ses collègues[5].

Ce succès ne s'arrêtait pas aux frontières du Palatinat. Il est utile de rappeler qu'en 1754-1755 Johann Stamitz avait fait un voyage à Paris; il s'y était produit comme virtuose et comme compositeur, au Concert spirituel, où il avait joué, le 8 septembre 1754, un concerto de violon et une sonate de viole d'amour de sa composition, et fait exécuter une « symphonie nouvelle à cors de chasse et hautbois »; une

1. Un choix de symphonies et pièces instrumentales des maîtres viennois antérieurs à Haydn a été publié par MM. Horwitz et Riedel, avec une préface de M. Guido Adler, dans la collection des *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich* (monuments de la musique en Autriche), 15e année, 1908, 2e partie.

2. Nous avons établi ce fait dans notre étude sur la *Librairie musicale en France, de 1653 à 1790* (Recueil trimestriel de la Société internationale de musique, vol. VIII, 1906-1907). — Franz-Xaver Richter séjourna de 1748 à 1769 à Mannheim, pour devenir ensuite maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg. M. Riemann le qualifie « le plus conservateur » des symphonistes de Mannheim : peut-être le fait s'explique-t-il simplement parce qu'il était d'entre eux le plus âgé. Il était aussi l'un des plus laborieux : le nombre de ses symphonies connues et cataloguées s'élève à 62. V. le catalogue placé en tête du premier volume des *Symphonies de l'école palatine bavaroise*, qui sera cité plus loin. Ce volume contient trois symphonies de Richter.

3. Sur Stamitz, sa famille, ses élèves, V. F. Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe* (Histoire du théâtre et de la musique à la cour électorale palatine), Leipzig, 1898, in-8°, et surtout les trois volumes de symphonies de l'école palatine bavaroise (*Sinfonien der pfalzbayrischen Schule*), publiés par M. Hugo Riemann dans la collection des *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* (monuments de la musique en Bavière), Leipzig, Breitkopf et Hartel, 1902-1907, in-folio, avec, au tome Ier, une introduction historique et un catalogue thématique. D'autres compositions de Stamitz et des « Mannheimer » ont été publiées par M. Hugo Riemann dans sa collection intitulée *Collegium musicum*.

4. L'opéra *Gunther von Schwarzburg* a été imprimé dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1re série, vol. VIII, avec une préface historique de M. Hermann Kretzschmar. — Une autobiographie de Holzbauer, tirée du *Pfälzischer Museum*, a été reproduite par M. Walter, dans son histoire plusieurs fois citée du théâtre et de la musique à Mannheim, p. 400-477. Les œuvres qui y sont énumérées forment un total de 205 compositions instrumentales, 21 messes, 37 motets, 7 grands opéras italiens et allemands, 5 opéras-comiques et 4 oratorios.

5. M. Walter a donné (*ouvr. cité*, p. 214) des renseignements nouveaux sur les Toeschi, dont le nom véritable était Toesca della Castellamonte. Le père, Alexandre, originaire de Romagne, figure de 1742 à 1758 dans l'orchestre de Mannheim. Carl-Joseph († 1788), son fils aîné, et Johann-Baptist († 1803), son second fils, y paraissent depuis 1752-1755. Joh.-Bapt. fut le père de Carl-Theodor, également violoniste.

autre de ses symphonies, « avec clarinettes et cors de chasse », avait été exécutée au même Concert spirituel, le 26 mars 1755. Johann Stamitz, ainsi que les cornistes et les clarinettistes qui prirent part à ces exécutions, avaient été attirés à Paris par le fermier général Le Riche de la Pouplinière, qui entretenait chez lui « le meilleur concert de musique », et dans la maison duquel tous les musiciens de quelque talent étaient « accueillis, entendus, et comblés de largesses[1] ». Pendant ce séjour à Paris, Johann Stamitz fit graver et mit en vente une édition de son premier œuvre, pour laquelle il se munit d'un privilège, le 12 août 1755, et qui parut sous ce titre : *Six Sonates a trois parties concertantes qui sont faites pour exécuter à trois ou avec toute l'orchestre.* C'était la première édition de ses beaux « trios d'orchestre ». Stamitz leur donnait le nom de « Sonates », soit parce que le petit nombre d'instruments employés ne semblait pas permettre l'usage du mot « symphonie », encore nouveau, soit parce que, le plan de la sonate étant conservé pour des œuvres destinées facultativement à une réunion nombreuse d'exécutants, une différenciation de titre ne paraissait pas justifiée. Quoi qu'il en soit, cette publication fut pour le commerce de musique français le signal de fréquentes relations avec les écoles instrumentales allemandes. Tandis que dans leur pays d'origine elles étaient rarement gravées et se répandaient presque uniquement en copies, pour la confection et le débit desquelles existaient diverses officines, les symphonies des maîtres de Mannheim ou de Vienne trouvèrent de bonne heure à Paris, puis à Amsterdam et à Londres, des éditeurs empressés à les publier, de telle sorte qu'aujourd'hui c'est par des exemplaires de provenance étrangère que beaucoup de leurs œuvres sont connues[2]. Il n'y avait donc aucune exagération à dire des maîtres de Mannheim, comme le fit un contemporain : « L'Europe est pleine de leurs compositions, partout bien accueillies et exécutées avec plaisir et à la plus grande satisfaction des professeurs ainsi que des amateurs[3]. »

En peu de temps, la culture de la symphonie prit une telle extension, que l'éditeur Breitkopf, de Leipzig, dressant en 1762 un catalogue de toutes les œuvres musicales gravées, imprimées ou copiées, en vente dans son magasin, pouvait énumérer cinquante compositeurs, représentés chacun en moyenne par une demi-douzaine de symphonies.

De sensibles différences ont été relevées dans les copies ou les imprimés des mêmes œuvres. Elles s'expliquent en partie par la disposition inégale des orchestres auxquels chaque exemplaire pouvait être destiné. En général, les éditions gravées ou imprimées s'adressaient à des orchestres d'importance moyenne; ceux qui se composaient d'un personnel plus considérable et qui possédaient notamment un groupe plus complet d'instruments à vent, recouraient à des parties supplémentaires copiées. Le fond de l'écriture symphonique était le quatuor à cordes, auquel s'ajoutaient soit deux cors, soit deux cors avec deux hautbois, soit deux trompettes et timbales, d'après des groupements conventionnels qui, pendant assez longtemps, semblèrent s'exclure l'un l'autre. Les clarinettes, entendues exceptionnellement à Paris à l'époque du voyage de Stamitz, ne paraissent avoir été incorporées qu'en 1759 à l'orchestre de Mannheim, et beaucoup plus tard dans d'autres orchestres. Le titre d'une symphonie ne manquait pas de mentionner si elle était écrite avec cors « obligés » ou avec cors *ad libitum*, et c'est aussi l'un des mérites reconnus à Johann Stamitz, que d'avoir l'un des premiers émancipé cet instrument du rôle de renforcement auquel il était réduit, et de lui avoir confié l'exécution de passages mélodiques.

En étudiant les anciennes symphonies, l'on ne doit pas non plus oublier que les orchestres pour lesquels elles étaient écrites n'avaient pas pour seule mission de les exécuter dans des « Académies ». Ces orchestres étaient les mêmes qui, en totalité ou par groupes, jouaient « pendant la table » des princes. Pour les plier à ces diverses exigences du service des cours, on découpait fréquemment les symphonies par morceaux, — encore que leur étendue fût cependant, à nos yeux, très brève; — jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, voire même jusque dans la première moitié du XIX[e], il ne parut pas étrange ni répréhensible de les scinder en deux, pour le début et la fin d'un concert, ou d'en détacher une seule partie pour servir d'introduction, d'intermède ou de finale[4]. L'unité que, depuis Haydn, on demande de plus en plus aux mouvements successifs d'une sonate ou d'une symphonie, et que les musiciens de l'école moderne accentuent par le retour et le développement, à travers toute l'œuvre, d'un ou plusieurs thèmes conducteurs, n'était nullement autrefois regardée comme une qualité nécessaire.

L'état actuel des connaissances historiques ne permet pas de trancher la question qui consiste à savoir quand et par qui le menuet fut placé, comme avant-dernier morceau, dans la symphonie. M. Kretzschmar a fait honneur de cette innovation à l'école viennoise[5], à cause probablement de la vogue dont jouissait cette forme de la musique de danse, dans la capitale de l'Autriche, avant l'adoption de la valse; plusieurs compositeurs de symphonies, et entre autres Holzbauer, vers 1745, y avaient fait paraître des recueils de menuets pour plusieurs instruments[6]. M. Riemann préfère attribuer à l'école palatine « l'idée géniale d'intercaler l'esprit et la gaieté populaire du menuet » au milieu des développements sérieux de la symphonie, et il y voit un signe spécial de la nationalité morave ou bohême, à laquelle appartenaient Stamitz, Richter et peut-être Filtz[7]. Mais on a fait remarquer[8] que dans une série de six

1. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre volume : *les Concerts en France sous l'ancien régime*

2. Quoique très peu d'éditions parisiennes soient datées, on peut, à l'aide des privilèges et des annonces, établir quelques chiffres : les 6 symphonies de Richter publiées par Dutes parurent en 1745, les sonates à trois, de Stamitz, en 1754; un livre de 6 symphonies de Holzbauer, en 1757; et des recueils de « vari autori » chez Hue en 1753, chez Venier depuis 1755. Ce dernier publia, de 1755 à 1764, quatorze livres de symphonies (ou quatuors), où figurent les noms de Holzbauer, Stamitz, Wagenseil, Richter, Hasse, Graun, Kohaut, Camerlocher, Gebel, Filtz, Franzl, Cannabich, Bach et Schetky. Le nom de « Heyden » (Haydn) apparaît pour la première fois dans le 14ᵉ livre, en 1764.

3. Cité par Walter, p. 210.

4. Les programmes des concerts de Salomon, à Londres, où furent exécutées les grandes symphonies de Haydn, offrent plusieurs exemples de cette coutume anti artistique : on y désignait comme ouverture le premier morceau d'une symphonie, et chaque séance s'achevait par un finale détaché (C.-F. Pohl, *Haydn in London*, Vienne, 1867, in-8°, p. 301 et s.) En 1834, au Conservatoire de Paris, Habeneck exécutait au commencement d'un concert les trois premiers morceaux de la neuvième symphonie de Beethoven, et à la fin le finale avec chœur (Elwart, *Hist. de la Société des concerts*, p. 163). A Vienne, en 1839, on agissait de même pour la symphonie en *ut* de Schubert.

5. Kretzschmar, *Führer*, t. I[er], p. 51.

6. C.-F. Pohl, *J. Haydn*, t. I[er], p. 103.

7. Riemann, préface citée.

8. M. Sandberger, dans une note ajoutée à la préface de M. Riemann

symphonies de Tomaso Albinoni († 1745) conservées en manuscrit à Darmstadt, quatre sont divisées en quatre parties, allegro, andante, minuetto, presto, et les deux autres en trois parties, avec minuetto au lieu de l'andante; et de son côté M. W. Nagel, en étudiant les œuvres de Graupner († 1760), qui formaient le répertoire des concerts et de la table du grand-duc de Hesse, à Darmstadt, a noté que sur cent dix-huit symphonies, quarante-huit contiennent un menuet, et treize en contiennent deux[1].

Il y a également lieu de réserver toute affirmation relative au *crescendo*, qui est représenté par Burney comme une invention des musiciens de Mannheim. Rempli d'admiration pour les concerts qu'il avait entendus dans le palais électoral, et après avoir désigné Stamitz comme l'organisateur de l'orchestre de Mannheim et comme l'auteur de l'élargissement de l'ouverture en forme de symphonie, le voyageur anglais écrit : « C'est dans cette salle que sont nés le *crescendo* et le *decrescendo*. Le *piano*, que l'on n'employait principalement qu'en guise d'écho, et le *forte* devinrent ainsi de véritables couleurs musicales. » Peu d'années après, Reichardt disait : « La plupart des orchestres connaissent et emploient seulement le *forte* et le *piano*, sans s'inquiéter d'une délicate gradation. Il est difficile, très difficile, d'obtenir d'un orchestre ce que déjà un virtuose isolé ne réalise qu'avec peine. Cependant cela est possible : on l'a entendu à Mannheim et à Stuttgart[2]. » Schubart parle sous le même point de vue avec enthousiasme de l'orchestre de Mannheim : « Son *forte* est un tonnerre, son *crescendo* une cataracte, son *decrescendo* un fleuve cristallin qui s'éloigne, son *piano* un souffle de printemps[3]. » Si l'on cherche les plus anciens emplois connus du mot dans les œuvres écrites des compositeurs, on apprend qu'en 1760, à Mannheim, Holzbauer avait inscrit les indications *crescendo* et *decrescendo* dans la partition de son opéra *Betulia liberata*[4]; Haydn, en 1768, à Eisenstadt, ajoutant au manuscrit d'une cantate quelques recommandations, insistait pour que l'on observât bien les signes, « car il y a une très grande différence entre *piano* et *pianissimo*, *forte* et *fortissimo*, *crescendo* et *sforzando*[5]. » Ces termes spéciaux étaient donc d'un usage général à cette date. Dans les symphonies de Miroglio, — un comparse de la musique instrumentale française, — symphonies gravées à Paris en 1764, sont présentes les indications *cresc.*, *pianissimo*, *fortissimo*; l'organiste Calvière s'était servi en 1752 du *crescendo* pour insister sur la signification expressive ou descriptive de certain passage de son grand *Te Deum* avec orchestre, et dans la même année Gossec avait inscrit le mot en toutes lettres sur la partie de violon de son premier trio. L'effet, sinon certainement le mot, était connu et enseigné bien avant cette époque par les chanteurs et les violonistes italiens : si bien qu'en fin de compte Stamitz et les « Mannheimer » se trouvent n'avoir fait qu'asseoir ou étendre l'emploi d'un artifice d'exécution pratiqué avant eux[6].

De tels détails, pour insignifiants qu'ils paraissent, aident à connaître les moyens d'action dont disposaient les compositeurs des premières symphonies. En même temps que les timbres variés de l'orchestre commençaient à leur suggérer des effets de coloris, la faculté de nuancer l'intensité du son, soit par brusques oppositions, soit par progressions graduées, leur permettait d'accentuer le côté expressif des dessins mélodiques. Le matériel de la symphonie était donc prêt, lorsque Haydn se leva pour imprimer à cette forme le cachet de son robuste et heureux génie.

III

Le père de Joseph Haydn était un charron de village[7]. Il habitait Rohrau, dans la basse Autriche, non loin du cours de la Leitha, qui sépare l'Autriche de la Hongrie avant de verser ses eaux dans le Danube. Mathias Haydn, brave homme et bon ouvrier, craignant Dieu, travaillant ferme, avait pour divertissement favori, la journée finie, de chanter avec sa femme, Maria Koller, et sans avoir ni l'un ni l'autre appris à lire une note de musique, des mélodies populaires qu'il accompagnait sur la harpe, d'instinct, à la manière des musiciens ambulants. Franz-Josef, second de douze enfants, vint au monde dans la nuit du 31 mars au 1[er] avril 1732 et fut bercé aux sons de cette musique et des bruits de l'atelier. A l'école d'un bourg voisin, il lui arriva d'attirer, par son intelligence musicale, l'attention du maître de chapelle Carl-Georg Reuter, qui cherchait des enfants de chœur pour l'église Saint-Etienne, cathédrale de Vienne. Le jeune Haydn fut engagé, et pendant neuf ans, de 1740 à la fin de 1749, vécut paisiblement dans la maîtrise de cette cathédrale, recevant de deux maîtres obscurs, Adam Gegenbauer et Ignaz Finsterbusch, des leçons de chant et de violon, tenant sa partie dans les messes et les motets de Pallotta, de Fux, de Reuter, s'accoutumant à leur style brillant, à leurs mélodies banales et ornées, toujours environnées d'un apparat instrumental, essayant à tâtons d'acquérir les premières notions de la science du contrepoint, que l'on n'enseignait pas aux enfants de chœur, et prêtant, à travers les murailles de l'église, une oreille attentive aux joyeux éclats de la vie musicale viennoise.

Haydn la connut bientôt dans ce qu'elle avait de surabondant et de populaire, lorsque, la mue de sa voix arrivée, il se trouva jeté sur le pavé de la grande ville et dut, pour gagner sa subsistance, se mêler tantôt aux bandes d'instrumentistes qui jouaient des sérénades en plein vent, tantôt aux troupes de pèle-

1. M. Nagel a donné ces renseignements dans *Die Musik*, 2e année, n° 24, septembre 1903, et dans le *Bulletin mensuel de la Société internationale de musique*, 5e année, 1903, p. 100.

2. Reichardt, *Uber die Pflichten des Ripien-Violonist* (Sur les devoirs du violoniste d'orchestre), 1776.

3. Schubart, *Ideen einer Æsthetik*, p. 129.

4. Walter, p. 212.

5. C.-F. Pohl, *J. Haydn*, t. II, p. 41.

6. Voyez à ce sujet l'étude de M. Alfred Heuss, *Uber die Dynamik der Mannheimer Schule* (sur la dynamique de l'école de Mannheim), *Riemann Festschrift*, Leipzig, 1909, in-8°; notre article *Sur l'origine du crescendo*, dans la revue S. I. M. du 15 octobre 1910, et une note de M. G. Cucuel, *A propos du crescendo*, dans la même revue, du 15 février 1911.

7. Les sources contemporaines pour la biographie de Haydn sont les petits volumes de Dies et de Griesinger, tous deux publiés à Vienne en 1810, et le livre de Carpani, *Le Haydine*, 2e édit., Padoue, 1823, in-8° (trad. française par Mondo, 1837, in-8°). — Des lettres de Haydn ont été publiées par Nohl, *Musiker-Briefe*, 1867, p. 73-174, par Karajan, *Haydn in London*, Vienne, 1861, in-8°, par le docteur von Hase *Jos. Haydn und Breitkopf et Haertel*, Leipzig, 1909, in-8°. — Son *Journal de voyage en Angleterre* a été publié par J. Engl, Leipzig, 1909, in-8°. — Parmi les ouvrages modernes se place au premier rang la grande monographie laissée inachevée par C.-F. Pohl *Josef Haydn*, tomes Ier et II, Leipzig, 1878 et 1882 et le livre du même auteur, *Haydn in London*, Vienne, 1867, in-8°. On trouvera à la fin de notre petit volume sur Haydn (Paris, Alcan, 1909, in-8°) une liste d'ouvrages à consulter. — La grande édition des Œuvres complètes de Haydn, commencée en 1909, sera accompagnée d'introductions, de catalogues et de notes qui fourniront sans aucun doute d'année en année de nouveaux documents biographiques et critiques.

rins qui processionnaient vers le sanctuaire de Mariazell, en Styrie; là, sa jolie voix lui procurait au monastère la table et le logement pour huit jours; à Vienne, dans une mansarde, il recevait l'hospitalité d'un confrère, plus riche que lui seulement de la possession d'un logis et d'une famille; un peu plus tard, habitant sous les toits de la maison où demeurait Métastase, Haydn réussissait à s'en faire connaître, par le moyen de quelques leçons données à Marianne Martinez, jeune fille dont les parents étaient amis du poète; puis, par le même chemin, il approchait de Porpora, dont, pour devenir l'élève, il se faisait courageusement le domestique[1]. C'est qu'il sentait à quel point une forte éducation dans le chant et dans la théorie de la composition était indispensable pour avancer dans la carrière qu'il aimait. Jusque-là ses études n'avaient été soutenues que par la rencontre intermittente d'œuvres, de maîtres et de livres dont un ordre rigoureux n'enchaînait pas les enseignements. Il avait joué les premières sonates d'Emmanuel Bach et, avec son ami Ditters, les compositions pour le violon des virtuoses italiens, fait des extraits du *Gradus ad Parnassum* de Fux et des traités de Mattheson. Il commençait à écrire : sa première messe datait du retour de Mariazell, ses premiers menuets détachés se jouaient dans des brasseries, son premier quintette avait servi en 1753 pour l'une de ces sérénades dont les rues de Vienne retentissaient si souvent pendant les chaudes soirées d'été, à la grande joie de tous les habitants d'un quartier, empressés à ouvrir leurs fenêtres, à descendre sur le pas de leur porte, à suivre jusqu'à d'autres stations la petite troupe de musiciens. Cela s'appelait *Gassatim gehen*, — de Gasse, rue, — et les suites instrumentales qui fournissaient les principaux éléments des programmes prenaient le nom de Gassatione ou Cassations. Tantôt les frais modiques du concert étaient payés à l'avance par quelque bourgeois désireux de fêter un ami ou de faire à une amie une surprise galante; tantôt l'initiative du divertissement revenait aux musiciens eux-mêmes, qui se savaient certains de recevoir, à défaut d'une ample récompense en argent monnayé, du moins une invitation à souper ou à boire.

Ce fut ainsi qu'un soir Haydn, étant venu avec des camarades jouer vis-à-vis la maison de l'acteur et auteur J.-J. Kurz, celui-ci, charmé du morceau qu'il entendait, s'informa du compositeur, appela chez lui Haydn, le complimenta, l'embrassa, le fit asseoir au clavecin, et séante tenante lui remit, pour en composer immédiatement la musique, le livret d'une opérette qu'il achevait d'écrire, *Der neue Krumme Teufel* (le Nouveau Diable boiteux).

Encore qu'il eût soupé plus d'une fois de pain noir et dormi sur un grabat, Haydn, au souvenir des hasards favorables qui plusieurs fois l'avaient servi, pouvait donc dans sa vieillesse se louer de la Providence et s'appliquer les jolis contes des veillées allemandes, où l'on voit tout réussir à « l'enfant du dimanche ». Quelque chose de la joyeuse confiance d'un protégé des fées se voyait dans son caractère, pour de là se refléter dans toute sa musique. L'homme capable d'épouser, à vingt-huit ans, au lieu de la jeune fille qu'il aime, une sœur aînée et revêche, uniquement pour ne pas sembler ingrat envers le père, un perruquier, dont il se croyait l'obligé, et capable ensuite de vivre pendant quarante ans, sans enfants, auprès de cette femme querelleuse et insensible, « vraie Xantippe », à laquelle il devait cacher sa bourse, qu'elle gaspillait, et ses partitions, dont elle faisait des papillotes ou des « enveloppes de pâté », cet homme naïf et bon, placide et souriant, était bien le même dont toute l'œuvre devait respirer la même égalité d'humeur, la même tranquille conviction de la douceur de vivre.

Le premier poste que Josef Haydn occupa fut celui de violoniste chez un gentilhomme autrichien nommé Carl von Furnberg, d'où il passa en qualité de « directeur de la musique et compositeur de la chambre » au service du comte Morzin, un seigneur bohême qui résidait tour à tour à Vienne, à Prague, et dans un château proche Pilsen, entretenant à ses gages un orchestre de douze à quinze musiciens, que, dans les grandes occasions, renforçaient des valets de pied ou d'office, joueurs de violon, de hautbois ou de cor de chasse[2]. C'est pour le comte Morzin que Haydn composa en 1759 sa première symphonie, imprimée sept ans plus tard chez Breitkopf, comme troisième numéro d'un recueil de six[3] :



A peine Haydn était-il installé chez le comte Morzin, que celui-ci, mal dans ses affaires, licenciait toute sa chapelle. Haydn trouva tout aussitôt un nouveau protecteur. Le prince Paul-Anton Esterhazy, qui, lors d'une récente visite, avait remarqué le mérite de ses compositions, le prit pour vice-maître de chapelle; Haydn signa, le 1er mai 1761, un contrat d'engagement pour trois ans et alla vivre à Eisenstadt, une petite ville de la basse Hongrie, à six milles de Vienne, où résidait son nouveau maître. Celui-ci mourut en 1762 et eut pour successeur son frère, le prince Nicolas Esterhazy, que l'auteur de la *Création* servit pendant trente ans.

Il n'est pas indifférent de savoir en quoi consistaient à cette époque les obligations d'un maître de chapelle princier et les ressources musicales dont il pouvait disposer. En vertu de son engagement, Haydn, à Eisenstadt, avait la haute main sur toute la musique. Il préparait et dirigeait les exécutions à la chapelle, au concert et au spectacle. Il veillait à ce que le personnel fût exact à porter « l'uniforme » et à ne se présenter pour les exécutions qu'avec du

1. George Sand, en brodant cette anecdote des jolies invraisemblances suggérées par sa fertile imagination, l'a introduite dans un épisode de son roman *Consuelo*.

2. Les valets musiciens étaient fort recherchés au XVIIIe siècle, non seulement en Allemagne, mais en France, où de fréquentes annonces dans les journaux offraient ou demandaient leurs services.

3. Pour l'ordre chronologique des symphonies de Haydn, V. le catalogue thématique contenu dans l'introduction du 1er volume de ses œuvres complètes. — V. aussi, pour la critique de ses premières compositions en ce genre, l'article de M. Hermann Kretzschmar *Die Jugendsinfonien Jos. Haydns* (les symphonies de jeunesse de Jos. Haydn), dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908*, p. 69-90.

linge et des bas blancs, des perruques bien poudrées et qui soient toutes pareilles. Partout et en toute occasion, aussi bien à table qu'à l'orchestre et dans sa tenue comme dans son travail, il devait donner à ses subordonnés le bon exemple. Le soin de se procurer la musique nécessaire et de la faire copier lui incombait, en même temps que celui d'en composer de nouvelle toutes les fois que l'ordre lui en serait donné, et ce sans la communiquer à personne, ni la laisser transcrire, ni en écrire sans permission pour d'autres objets que pour le service du prince. Tous les jours, avant et après midi, il devait se tenir dans l'antichambre et y attendre les instructions relatives à la musique du jour, pour aussitôt les faire ponctuellement exécuter. Envers ses musiciens, il avait à remplir en quelque sorte l'office de juge de paix, en prévenant ou tranchant leurs querelles, et auprès du prince, l'office de juge d'instruction, en lui présentant un rapport sur chaque fait ou manquement grave. La conservation de la musique et des instruments lui était confiée. Il était chargé d'instruire les cantatrices et de ne pas leur laisser oublier ce que leur avaient appris les leçons coûteuses des professeurs de Vienne. Lui-même devait jouer des différents instruments sur lesquels il était exercé. Et « le reste » était abandonné à son habileté et à son zèle, avec la recommandation d'obéir exactement et jusque dans les moindres détails aux ordres qu'il recevrait, et de travailler ainsi à mériter la faveur du prince. Le contrat lui assurait un salaire annuel de 400 florins, qui fut doublé par le prince Nicolas, et la nourriture à la table des « officiers », ou, en remplacement, un demi-gulden par jour. Tous les ans lui était délivré un « uniforme » neuf, de drap brun-rouge, galonné d'or.

Le personnel placé sous son commandement se composait de trois cantatrices, trois chanteurs, un organiste-claveciniste et quatorze instrumentistes ainsi répartis : violons et alto, 5 ; violoncelle, 1 ; contrebasse, 1 ; flûte, 1 ; hautbois, 2 ; basson, 2 ; cor, 2. Les six derniers, en même temps qu'ils comptaient parmi les musiciens d'orchestre, formaient un corps spécial de « feldmusik », ou musique militaire, et jouaient à cheval ou à pied dans les parades, les chasses et les cortèges seigneuriaux.

C'est pour cet orchestre restreint, et bien éloigné comme nombre, ainsi sans doute que comme virtuosité, de notre conception moderne de la musique symphonique, que Haydn allait composer une grande partie de son œuvre, et les termes du contrat que nous venons de résumer sont plus éloignés encore de l'idée que, depuis Beethoven, nous nous faisons de la liberté de l'art et des sources de l'inspiration des artistes. Haydn et tous ses contemporains étaient des « fonctionnaires » dont l'emploi du temps se réglait heure par heure, et dont tout le talent, toutes les productions, appartenaient à un maître, s'ils étaient musiciens de cour, à un service public, s'ils portaient le titre de Cantor ou de musicien de ville. Le don de quelques pièces d'or récompensait un travail exceptionnel ou la composition d'une œuvre particulièrement agréable au destinataire. Le moindre ralentissement dans la fourniture de la denrée musicale était sévèrement tancé. En 1765, une note en six articles vint rappeler Haydn à ses devoirs, lui enjoignant de diriger deux fois la semaine, dans la « chambre des officiers », en l'absence du prince, un concert de deux heures de durée, afin que nul musicien ne fût tenté de s'éloigner ou de se laisser aller à la paresse, et lui recommandant surtout d'avoir à se montrer moins parcimonieux dans la composition, notamment dans celle des pièces pour le baryton, instrument dont jouait le prince, et pour lequel il lui fallait des morceaux nouveaux, nettement et proprement écrits[1].

On se tromperait d'ailleurs si l'on croyait que Haydn put souffrir d'une situation désirée, acceptée, et qui lui assurait la sécurité de l'existence et le moyen de se livrer, sans souci du lendemain, au travail de la composition. A la vérité, force lui était d'écrire bien des œuvres hâtives, factices, condamnées à l'oubli par leur destination passagère; pour les noces, par exemple, du prince Antoine, fils aîné du prince Nicolas, il avait dû composer coup sur coup, en 1762, la musique d'une pastorale dramatique italienne, *Acide* (Acis et Galathée), celle d'un *Te Deum* exécuté à la chapelle, ainsi que les divertissements joués pendant le repas et les morceaux entendus en plein air, à l'arrivée du cortège, ou le soir, avant le bal; en 1764, il avait composé une cantate pour célébrer le retour à Eisenstadt du prince Nicolas, qui était allé à Francfort assister au couronnement du « roi des Romains »; et c'étaient encore des morceaux de commande, ceux que Haydn écrivait pour le « baryton », — la « viola di bordona » des Italiens, — instrument rapproché de la « viola di gamba », que jouait le prince Nicolas, comme Frédéric II jouait de la flûte, en souverain : l'on raconte qu'un de ses musiciens, le violoncelliste Adam Kraft, s'étant mis, pour lui complaire, à l'étude du baryton, et ayant écrit des trios pour deux barytons et un violoncelle, qu'il jouait avec le noble dilettante, commit la maladresse de placer un solo dans la seconde partie, qu'il tenait; arrivé à ce passage, le prince l'interrompit, se fit passer le feuillet, essaya de le déchiffrer, et signifia au musicien qu'il n'eût à écrire désormais de solos que pour la partie de son maître.

Haydn écrivit 175 compositions pour le baryton, la plupart en trio (baryton, alto et violoncelle) et en forme de sonates ou de divertissements coupés en trois morceaux. Le double menuet y paraissait toujours, soit comme second morceau, soit comme finale, et, au dire des historiens qui ont pu feuilleter ces œuvres inédites, en formait généralement la meilleure partie. Quelques-uns de ces trios obtinrent auprès du prince un tel succès, qu'après les avoir exécutés sur son instrument favori, il les fit arranger en chœurs. Le temps que Haydn employa à les écrire ne fut pas perdu pour le développement de son génie; par la composition de ces petits ouvrages, il se « faisait la main » et se créait un langage personnel dans le style instrumental; c'étaient en quelque sorte des « études préparatoires » pour de plus grands travaux, auxquels dès lors il avait commencé de se livrer.

On fait dater des premiers temps de son séjour à Eisenstadt (1762-1766) au moins trente symphonies[2].

1. Pohl, *J. Haydn*, t. Ier, p. 247 et suiv.

2. Les premiers biographes de Haydn fixaient à 118 le nombre de ses symphonies. Ce chiffre, porté à 144 par M. Leopold Schmidt, à 149 par M. Wotquenne, à 153 par M. Hadow, a été définitivement réduit à 104 par les éditeurs des *Œuvres complètes* de Haydn. Le catalogue chronologique et thématique qu'ils ont dressé et placé en tête du tome Ier comprend, avec les 104 symphonies authentiques, 38 symphonies apocryphes restituées à leurs véritables auteurs (Michael Haydn, Léopold Hoffmann, Dittersdorf, Wanhal, etc.), 30 restées douteuses et 12 ouvertures appartenant à Haydn, mais jusqu'ici classées à tort parmi ses symphonies.

Les deux tiers sont divisées en quatre parties, avec menuet comme troisième morceau. Telle était l'inclination de Haydn pour cette forme brève et joyeuse de la musique de danse, que plusieurs fois dans ses premières symphonies, comme dans ses duos et trios pour le baryton, il la substitua soit à l'andante, soit au finale. Sous le rapport de l'instrumentation, les symphonies composées à Eisenstadt ne comportent d'ordinaire, avec le quatuor, que deux hautbois ou deux cors; cependant on y signale une symphonie qui contient quatre parties de cors, et d'autres qui emploient les flûtes, ou les trompettes et timbales. Dans celle en *ut*, qui est datée de 1761 :



les violons sont divisés en violons principaux et violons d'accompagnement, les violoncelles et basses; de même, deux flûtes et un basson s'ajoutent aux deux hautbois et deux cors. Le second morceau contient un récitatif dans le style dramatique, confié au violon principal et tout à fait exceptionnel dans l'œuvre instrumental du maître[1]. On a tenté de l'expliquer par le dessein d'exprimer une idée poétique dont le programme littéraire serait perdu; mais il pouvait s'agir simplement de mettre en valeur, par un morceau à son goût, le talent expressif d'un violoniste de passage à Eisenstadt. Lorsque, en d'autres symphonies, Haydn désigna par une légende — le Midi, le Soir, le Philosophe, le Maître d'école, etc. — quelque souvenir ou quelque sujet pictural ou romanesque, ce fut toujours sans toucher au moule régulier de ses compositions. Il ne le brisa pas davantage lorsque la maturité de son génie atteignit son apogée, mais il se contenta d'en agrandir les proportions et d'en enrichir le vocabulaire. On pourrait le comparer à un peintre qui enferme les chefs-d'œuvre de son pinceau dans des cadres indéfiniment symétriques, panneaux d'une muraille, caissons, voussures d'un plafond; l'invariable répétition des mêmes limites d'espace ne met point obstacle à la fertilité de son invention, et l'art avec lequel il varie la disposition de ses figures suffit à faire oublier leur symétrie uniforme.

On a signalé chez Haydn l'emploi de thèmes étrangers ou de thèmes populaires. Le trio du menuet de la symphonie en *la majeur*, composé en 1765 :



a été désigné par Pohl comme un thème croate, et le même auteur a donné le texte musical d'une romance française, devenue le sujet du second morceau de la symphonie *la Reine* :



1. Pohl, *J. Haydn*, t. Ier, p. 397, reproduit tout ce récitatif.



Le patriotisme local « particulariste » ou « séparatiste » qui se manifeste aujourd'hui dans les provinces disparates de la monarchie austro-hongroise s'est fait jour dans les affirmations récentes du docteur Kuhac, qui a voulu voir en Haydn un « compositeur croate », et qui a désigné nombre de ses mélodies comme des emprunts directs au chant populaire des populations slaves et croates de la Basse-Autriche. Les rapprochements de ce genre exigent une extrême prudence, que commandent assez les méprises de certains folk-loristes. Peut-être, au lieu d'avoir été empruntés au peuple, les thèmes en question ont-ils au contraire été adoptés par lui, comme étant l'inspiration d'un musicien issu de ses propres rangs. Jusque dans ses manifestations les plus élevées, l'art de Haydn reste imprégné de la bonhomie familière, de la naïve sincérité et de la gaieté sans arrière-pensée de doute, de recherche ni de mélancolie, qui tiennent à son origine autant qu'à son caractère et qui donnent à ses œuvres un si grand charme.

Ce charme fut senti de bonne heure par ses contemporains. Il n'était à Eisenstadt que depuis quatre ans, que déjà sa renommée était assez brillamment établie pour que l'on osât le comparer à Gellert, le célèbre initiateur de la moderne littérature allemande. La justesse de ce rapprochement devait se confirmer par la suite, et les éloges que Bouterweck et d'autres critiques ont accordés à Gellert s'appliquent, à peu de mots près, très exactement à Haydn : « Un sens délicat du naturel, de l'opportunité, des proportions, était la base de son goût. Il avait autant d'esprit et d'imagination qu'il en faut pour animer par le charme du style la faiblesse du sentiment et la vulgarité du simple bon sens. La clarté, la légèreté, l'élégante correction de sa manière, convenaient à un temps où les Allemands, en littérature, restaient attachés aux modèles français, et avaient besoin qu'on leur enseigne comment ils pouvaient s'en approprier les véritables qualités; si bien que les hommes de tous les âges et de toutes les conditions trouvèrent en lui le poète populaire par excellence et le saluèrent des témoignages d'une admiration reconnaissante. »

En 1766, le prince Nicolas Esterhazy fixa sa résidence au château d'Esterhaz, dont il venait de faire terminer la construction dans un paysage plat et désert de la basse Hongrie, qui n'avait guère d'autre attrait que celui de la chasse. Le nouveau palais était une imitation de Versailles, que le prince avait visité deux ans auparavant et d'où il était revenu émerveillé. Ne laissant à Eisenstadt qu'un chœur pour le service de l'église, le prince se fit suivre à Esterhaz de toute sa musique. Elle devait y participer à des représentations d'opéras italiens, du genre « dramma giocoso », le seul que Nicolas Esterhazy affectionnait, et à des spectacles de marionnettes, qui avaient pour théâtre une grotte dans les jardins. Le nombre des instrumentistes avait été augmenté et variait de seize à vingt-deux; les parties d'instruments à cordes se trouvaient doublées ou triplées; mais celles d'instruments à vent restaient telles quelles, et les clarinettes, qui figuraient déjà en 1759 dans l'orchestre de Mannheim, ne devaient pénétrer qu'en 1776 dans celui d'Esterhaz.

Haydn contribua fréquemment aux spectacles d'Esterhaz par des opéras italiens. Le théâtre, ainsi qu'en

1. Le même thème, employé par Haydn dans sa symphonie militaire et dans un concerto pour la *lira*, a été en outre signalé dans une ritournelle de Dittersdorf :



jugeait Reichardt, « n'était pas son affaire », et encore qu'il se fît de grandes illusions sur la valeur de ses ouvrages dramatiques, aucun d'entre eux ne put s'établir à la scène. L'opérette *lo Speziale,* traduite en allemand et réduite en un acte au lieu de trois par M. Hirschfeld, jouée en 1895 à Dresde et depuis lors sur plusieurs théâtres d'Allemagne, et l'opéra en deux actes l'*Isola disabitata,* représenté lors des fêtes du centenaire de Haydn, à Vienne, en 1909, ont trouvé chez le public et les érudits modernes un succès de curiosité, dû principalement au nom de leur auteur.

Haydn fut plus heureux dans l'oratorio, où il s'essaya pour la première fois en 1774 par *Il Ritorno di Tobia,* qu'il reprit et augmenta en 1784, et dont trois fragments, adaptés à des paroles latines, sont devenus des motets chantés dans quelques églises catholiques. Nous parlerons plus loin de ses deux grands poemes, *la Création* et *les Saisons.* Quelques mots sont ici nécessaires sur ses œuvres religieuses.

Le règne de l'opéra italien et du virtuosisme vocal s'était étendu dans le domaine de la musique d'église, où se faisait sentir aussi la tyrannie des habitudes sociales. Toutes les « chapelles[1] » princières avaient pour premier objectif le théâtre et la récréation du souverain. Ce qui était admiré sur la scène ou au concert semblait aussi le meilleur pour chanter les louanges de Dieu, et la seule chose que l'on conservât des anciennes traditions était l'usage des grandes fugues, qui alternaient sans liaison avec les airs, les récits, les dialogues en style dramatique, et qui, complètement détournées de leur acception première, n'étaient plus que des morceaux de convention et de parade. Lorsque de telles œuvres possédaient une valeur artistique, ce qui était le cas chez bon nombre d'habiles compositeurs, elles convenaient mieux au concert qu'à l'église : car le beau musical absolu n'est pas un critère suffisant pour juger du mérite d'une messe, et si, eu égard à la vérité dramatique, on ne peut le prendre pour base de l'examen d'une partition d'opéra, ce serait commettre une profonde erreur que de l'accepter davantage lorsqu'il s'agit de productions destinées au service d'un culte. Les plus fervents admirateurs de Haydn sont forcés de convenir que ses messes, tout entières empreintes d'un caractère mondain, ou instrumental, ou militaire, ou tout au plus « festivalesque », ne répondent ni à l'idéal religieux, ni aux traditions artistiques, ni aux exigences liturgiques de la musique d'église catholique. Gottfried Weber a pu dire de la messe en *ut,* n° 2, que Haydn y avait « confondu les joies de l'éternité avec le plaisir d'un *thé dansant*[2] ». Un exemple frappant de l'impropriété du style instrumental appliqué au texte d'une œuvre religieuse a été relevé par M. Krutschek dans l'*Agnus Dei* de cette messe[3] :



N° 9

L'effet bouffon d'une telle déclamation ne serait à sa place que dans un opéra-comique. Haydn, qui était catholique sincère et qui ne manquait pas de tracer, au commencement et à la fin de ses manuscrits, y compris ceux de ses compositions profanes, les lettres initiales de quelque invocation pieuse[4], ne songeait donc ni à réagir contre une décadence générale, ni à choisir, pour sa musique d'église, des expressions différentes de celles qu'il avait coutume d'employer partout ailleurs. Sa dévotion naïve ne pouvait pas plus se hausser aux « sentiments élevés que doit inspirer ce qui est saint », que son humeur paisible ne pouvait, dans l'opéra, lui permettre de traduire les emportements des passions. Il faut donc conclure, avec M. Bischoff[5], que « l'inconvenance de ses messes pour l'usage liturgique, est aussi hors de doute que l'intégrité de sa foi », ou bien, avec M. Kretzschmar[6], les juger « épicuriennes » et donner raison au prélat qui jadis en interdit l'exécution dans les églises de Vienne. Une autre composition religieuse de Haydn, le *Stabat Mater,* composé vers 1773, servit, avec ses symphonies, à établir sa renom-

1. On sait que le mot « chapelle », en Allemagne, signifie la réunion des musiciens attachés au service d'un prince, et spécialement l'orchestre.

2. En français dans l'original.

3. Krutschek, *Der Messentypus von Haydn bis Schubert,* dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch fur das Jahr 1893,* p. 100 et suiv.

4. L. D. (Laus Deo), ou S. D. G. (*Soli Deo gloria*), ou L. D. et B. V. M. (*Laus Deo et Beatae Virgini Mariae*). — Pohl, *J. Haydn,* t. Ier, p. 227.

5. *Niederrheinische Musikzeitung,* 1858, n° 11, cité dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch,* 1887, p. 52.

6. Kretzschmar, *Führer,* II, Abth. 1 Theil, 2te Aufl., p. 163.

mée dans les concerts. C'était « une sorte d'étude dans le style italien », où se faisait sentir l'influence de Pergolèse[1].

De 1766 à 1790, Haydn ne s'éloigna d'Esterhaz que pour faire, à la suite du prince, de courts séjours d'hiver à Vienne. Il se retrempait avec joie dans la vie musicale, qui avait pris dans cette ville une grande activité. Sa nature ouverte et bienveillante lui faisait regarder avec sympathie les jeunes talents qui grandissaient autour de lui. Dans une rencontre avec Léopold Mozart, en 1785, — un an avant les *Noces de Figaro*, — on l'entendit prononcer ces paroles solennelles : « Je vous déclare devant Dieu, en honnête homme, que votre fils est le plus grand musicien que je connaisse de personne et de réputation; il a le goût, et en outre la plus grande science de la composition[2]. » Mozart sentit le prix d'un tel éloge et le reconnut par la dédicace « al mio caro amico Haydn » de ses six quatuors, op. 10. Haydn prit sans doute part plus d'une fois à leur exécution dans l'une des réunions intimes de musique de chambre où il tenait le second violon, et qui étaient pour lui l'un des attraits des semaines passées à Vienne[3].

Une association de musiciens viennois, la « Tonkunstler Societat », avait pris naissance en 1771. Dans ses séances et dans les « Académies » qui se donnaient soit par séries, soit isolément, les symphonies de Haydn paraissaient fréquemment et jouissaient d'une vogue à laquelle le bruit de leur succès à l'étranger n'avait pas peu contribué. On savait à Vienne que Legros, directeur du « célèbre Concert spirituel de Paris », avait écrit à Haydn, en 1781, une lettre de compliments, après que son *Stabat mater* avait été exécuté quatre fois, avec de grands applaudissements. Quelques années plus tard, les entrepreneurs du « Concert de la loge olympique » lui demandèrent six symphonies nouvelles. Les éditeurs parisiens s'empressaient à graver quantité de ses quatuors et de ses symphonies, et, les désirs du public étant à son égard irréfléchis autant qu'insatiables, on imprimait ou jouait sous son nom des œuvres apocryphes, dont les auteurs véritables étaient Vanhal, Gyrowetz, Pleyel et d'autres, et qu'une spéculation ignorante ou indélicate lui attribuait comme au maître fécond et célèbre dont toutes les productions étaient assurées d'un débit considérable.

Le nombre d'œuvres authentiques annuellement composées par Haydn eût suffi cependant à défrayer les concerts et le commerce de musique. Dans la tranquillité d'Esterhaz, il écrivait en moyenne au moins trois symphonies par an, et une foule de divertissements pour petit orchestre, de sérénades, de pieces pour musique d'harmonie[4], de quatuors, de sonates, de menuets, de compositions pour le baryton.

« Toute musique, pour peu qu'elle soit nouvelle, demande du temps pour être goûtée par le vulgaire. » Si le succès des œuvres de Haydn démentait cet aphorisme, c'est que sa clarté parfaite la maintenait constamment accessible; c'est aussi que sa nouveauté, son originalité, ne se présentaient jamais sous un aspect brusque et révolutionnaire. Les formes extérieures auxquelles la foule était accoutumée semblaient intactes, les progres ou les innovations portant principalement sur le développement interne de la composition. Du milieu même du travail contrepointique le plus ingénieux, chaque dessin mélodique ressortait toujours en lumière, ne réclamant de l'auditeur qu'un effort modéré de compréhension, tout juste suffisant à retenir son attention et à lui procurer le plaisir flatteur de se croire lui-même au niveau de l'œuvre. On disait précieusement que le savoir de Haydn « se cachait sous des roses », et sans doute entendait-on sous des roses sans épines; car le maître d'Esterhaz usait peu des procédés rigoureux de la fugue et du canon, jugés alors pédants et rébarbatifs. Le secret de son art était la variation, dont, avec une verve constante, une science discrète, il renouvelait les effets et rehaussait la valeur de ses idées mélodiques. Un des grands orateurs du XIXe siècle, Lacordaire, écrivait à propos d'une série de discours : « Je suis étonné moi-même tous les jours de ce qui sort d'un objet dès qu'on le regarde dans un autre sens que celui où l'on avait coutume de l'envisager. » Nulle part plus que dans la musique, cette parole ne se vérifie; nulle part une même pensée ne peut revêtir autant de formes, apparaître sous autant d'aspects, correspondre à autant d'expressions, éveiller autant de sentiments divers. L'art de la variation, dont les racines plongent dans la mélodie grégorienne, où Bach s'était montré le maître inépuisable, et que Beethoven, dans ses derniers ouvrages, a porté à son apogée, est une des plus magnifiques sources de la beauté musicale. Il est aussi l'une des marques où se décèle de la manière la plus frappante la signature des maîtres : car, sous les doigts des virtuoses et sous la plume des compositeurs sans génie, à de certaines époques des milliers d' « Airs variés » sont éclos, qui sont la fastidieuse redite des formules d'une rhétorique apprise. Haydn ne s'est pas borné à faire ostensiblement usage de la variation dans ses Andante de symphonies ou de quatuors; le principe même de la variation pénètre et soutient tout son œuvre, comme le principe de l'imitation et de la fugue circule dans celle de Bach; c'est par elle qu'il jette tant de diversité dans ses finales en rondo, tant d'ingéniosité dans le développement thématique de ses premiers morceaux. L'étonnante fertilité de son invention en ce genre lui a valu pour tous les temps l'admiration des musiciens, tandis que la multitude, charmée par ses aimables mélodies, par sa clarté, sa mesure, sa gaieté rarement nuancée d'une inquiétude fugitive, s'accoutumait à l'aimer, à l'appeler « Papa Haydn », et se refusait à croire qu'une musique si simple pût être en un certain sens de la musique « savante ».

La mort du prince Nicolas Esterhazy, survenue le 28 septembre 1790, amena de grands changements dans l'existence de Haydn. Le nouveau souverain d'Esterhaz, le prince Anton, qui n'avait « aucune inclination pour la musique », se hâta de licencier l'orchestre, dont il ne conserva que les instruments à vent, la « feldmusik ». La façon dont fut réglée la situation de Haydn et celle du premier violon Luigi Tomasini laisse à penser que le prince appréciait du moins leurs services passés et le lustre que leur talent pouvait jeter sur sa maison. Il voulut que ces deux musiciens restassent nominalement attachés à sa personne, avec les émoluments de leur charge et sans

1. Kretzschmar, *ouvr. cité*, p. 281. — Pohl, *J. Haydn*, t. II, p. 65 et 336.

2. Pohl, *J. Haydn*, t. II, p. 211.

3. Chez Storace, musicien anglais dont la sœur chantait à l'Opéra impérial de Vienne, on vit s'asseoir un jour aux pupitres d'un même quatuor Dittersdorf, Haydn, Mozart et Vanhal. Voyez Pohl *ouvr. cité*, t. II, p. 151.

4. M. Grutzmacher a publié à Leipzig en 1901 un très bel octette de Haydn pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons.

fonctions à remplir. Libre de son temps et de ses actions, Haydn s'empressa de choisir un logis à Vienne. A peine y était-il installé qu'un étranger se présenta devant lui, avec ces mots : « Je suis Salomon, de Londres, et je viens vous chercher. Demain, nous signerons un accord. »

Johann-Peter Salomon (1745-1815) était un violoniste allemand, depuis dix ans fixé en Angleterre comme virtuose, chef d'orchestre et entrepreneur de concerts. Il savait à quel point Haydn était célèbre à Londres par ses ouvrages, et quel succès l'on pouvait attendre des séances où il figurerait en personne. Son espoir ne l'avait pas trompé, et les deux séjours, de dix-huit mois chacun, que le maître symphoniste fit dans la capitale du Royaume-Uni — le premier de décembre 1790 à juin 1792, et le second de janvier 1794 à août 1795 — furent à la fois des périodes brillantes dans l'histoire artistique de l'Angleterre et dans celle de la vie et des ouvrages de Haydn. Les douze symphonies que celui-ci composa spécialement ou retoucha pour Londres marquent le point culminant de toute sa production. Disposant d'un orchestre de quarante musiciens (12 à 16 violons, 4 altos, 3 violoncelles, 4 contrebasses, flûtes, hautbois, bassons, cors, trompettes et timbales), personnel considérable pour le temps, que Salomon conduisait en chef excellent, et dont « l'admirable correction » était surtout vantée, Haydn élargit les dimensions, le plan, la forme, l'instrumentation de son style symphonique. Le contact récent avec les créations instrumentales de Mozart n'avait pas été non plus un facteur inefficace dans cette progression. Haydn était un homme trop probe pour se refuser à croire qu'il pouvait apprendre beaucoup d'autrui, fût-ce de nouveaux venus et de très jeunes gens; et il était en même temps un artiste trop puissamment original pour ne point savoir s'assimiler sans les imiter les découvertes étrangères. On peut donc dire que les douze symphonies de Londres n'auraient pas été écrites sans l'exemple de Mozart, et qu'elles portent cependant jusqu'au moindre détail la marque authentique du génie de Haydn. Étant donné que le total général des symphonies de Haydn dépasse cent, et que toutes les éditions ne désignent pas les titres, les dates et la destination de chacune, nous croyons utile de rappeler ici les thèmes des douze symphonies de Londres :





A son second retour d'Angleterre, de véritables triomphes attendaient Haydn. Un groupe d'amateurs viennois avait fait ériger son buste dans son village natal; la foule se pressait à un concert dans lequel on exécutait trois de ses dernières symphonies, et où le jeune Beethoven jouait un concerto de piano; ses œuvres, recherchées des éditeurs, devenaient partout populaires et soulevaient les témoignages unanimes de l'admiration publique.

De cette époque datent plusienrs de ses plus belles compositions pour la chambre, sa célèbre mélodie *Gott erhalte Franz den Kaiser*, devenue l'hymne national autrichien, et sur laquelle lui-même écrivit des variations dans son quatuor n° 77, et l'arrangement vocal (1797) de la suite de pieces d'orchestre intitulée primitivement *Passion instrumentale,* puis, sous sa forme définitive, les *Sept Paroles du Sauveur sur la croix*[1]. Haydn avait écrit cette œuvre célèbre pour l'orchestre seul, en 1785, à la demande d'un chanoine de Cadix, qui désirait la faire exécuter dans son église cathédrale, pendant la semaine sainte, alternativement avec de pieuses méditations lues ou prononcées en chaire. Satisfait de son travail, qu'il déclarait une de ses compositions les mieux réussies, il le fit exécuter plusieurs fois en sa présence à Esterhaz, à Vienne, à Londres, et en rédigea un arrangement pour le quatuor à cordes et un autre pour le piano-forte. Pendant son second voyage, en 1794, Haydn, traversant Passau, eut occasion d'y entendre son œuvre exécutée avec des parties vocales qu'y avait ajoutées le maitre de chapelle Joseph von Friebert. « Je crois que j'aurais fait mieux, » dit-il simplement. Il se procura la copie de l'arrangement de Friebert et du livret allemand anonyme, qui était en partie formé de textes religieux connus, et, peu de temps après sa rentrée à Vienne, se mit lui-même à l'ouvrage. Il conserva, dans les premiers morceaux, une partie du travail du musicien de Passau, et s'en écarta depuis le milieu de la composition, pour amener une progression d'intérêt et d'expression, en vue de laquelle il fit aussi remanier le texte par Van Swieten. La comparaison des deux partitions, qu'a faite M. Sandberger, est très instructive pour montrer non seulement les dons musicaux de Haydn, mais sa logique, sa réflexion, sa volonté de suivre un dessein arrêté et mûri d'avance, toutes choses dont les procédés de travail des grands maitres offrent de si beaux exemptes, et qui remplacent par de si précieux enseignements la légende, chère au public, de l'inspiration spontanée des artistes.

Les deux œuvres suprêmes de la vieillesse de Haydn furent *la Création* et *les Saisons*[2], que, faute d'un vocable approprié, l'on désigne toutes deux sous le titre d'oratorio. Il avait rapporté de Londres, pour le premier de ces deux grands ouvrages, un poeme imité de Milton, et versifié par Lidley pour Handel, qui n'en avait pas fait usage. La révélation du génie de Handel, dont il avait pu entendre en Angleterre plusieurs chefs-d'œuvre, devait, dans le domaine de la musique de concert, influencer sa productivité, de même que les symphonies et les quatuors de Mozart avaient agi sur son activité dans la composition instrumentale.

Des que van Swieten eut achevé l'adaptation allemande du livret, Haydn se mit au travail, avec une ferveur qui lui faisait considérer son œuvre comme un acte de foi et invoquer chaque jour, pour soutenir ses forces, l'assistance de Dieu. Les deux premières auditions furent données en séances privées chez le prince Schwartzenberg, les 29 et 30 avril 1798, et la premiere exécution publique eut lieu, avec un succès inouï, dans la salle du « Théâtre national » de Vienne, le 19 mars 1799, jour de la fête patronale du compositeur. Dans les années suivantes, les auditions de la *Création* se renouvelerent et s'étendirent à tous les centres musicaux de l'Europe[3]. Celle du 27 mars 1808 couronna d'une apothéose la vieillesse glorieuse du maitre; on l'amena, pour y assister, sur un fauteuil roulant, dans la grande salle de l'Université, où s'était assemblée une foule immense; Salieri conduisait; lorsque, apres la symphonie descriptive du chaos, retentit solennellement, dans le ton d'*ut majeur,* tout à coup amené, la parole sacrée : « Et la lumière fut! » le vieil Haydn, transporté, s'écria, montrant le ciel : « Elle vient de la! » L'agitation extrême qu'il éprouvait engagea ses amis à l'emmener dès la fin de la première partie. Comme toute l'assistance se pressait pour le saluer, à la porte de la salle, il voulut s'arrêter et, d'un geste d'adieu ou de bénediction, il prit congé de ceux dont l'hommage ému venait de donner a sa vie d'artiste un dernier et touchant témoignage d'affection et de respect. Un peu plus d'un an après, le 31 mai 1809, Haydn fermait les yeux à cette lumière terrestre qu'il avait pieusement chantée.

1. V. Ad. Sandberger, *Zur Entstehungsgeschichte von Haydns Sieben Worten des Erlösers am Kreuze*, dans le *Jahrbuch der Musik-bibliothek Peters,* année 1903, p. 47-59.

2. Sur ces deux ouvrages on consultera, avec les biographies de Haydn Schnyder von Wartensee, *Æsthetische Betrachtungen über die Jahreszeiten von J. Haydn*, Francfort a. M., 1861, in-8°, — Widmann, *J. Haydn's Schöpfung*, dans la collection *Der Musikführer*, n°s 13 et 14, — Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, t. II, 2° partie.

3. On sait que la 1re audition a Paris eut lieu le 24 décembre 1800, et que ce fut en se rendant a cette séance, donnée dans la salle de l'Opéra, que le premier consul échappa a l'explosion de la « machine infernale ». Voyez Th. de Lajarte, *Histoire d'un oratorio et d'une machine infernale*, dans la *Nouvelle Revue* du 1er janvier 1885.

La composition des *Saisons* avait suivi de très près celle de la *Création*. Le livret allemand de van Swieten, s'inspirant de nouveau de la littérature anglaise, était une adaptation d'un poème de Thomson. Comme la *Création*, l'œuvre avait été exécutée d'abord chez le prince Schwartzenberg, les 24 et 27 avril et 1er mai 1801; puis, le 29 mai, Haydn en avait dirigé la première exécution publique.

Aucun texte n'aurait pu, mieux que ces deux livrets semi-religieux et semi-descriptifs, amener le vieux maître à rassembler, sur le soir de ses ans, les croyances qui en avaient été le soutien et le souvenir de ce qui en avait fait la joie. Plus librement que dans ses œuvres écrites sur des textes liturgiques, il put y exprimer la foi candide qui n'avait en son âme jamais varié ni faibli; et chaque image littéraire, chaque détail pittoresque, fut pour lui l'occasion allégrement saisie de donner cours à son penchant à l'humour, à la gaieté, à la peinture musicale. Sa conception du divin n'était pas l'affirmation biblique, majestueuse et redoutable, qu'avait traduite Hændel; elle n'avait rien non plus des interrogations ardentes d'un Beethoven. Il voyait Dieu à travers la beauté de l'univers créé, et il chantait ses créatures en le louant d'avoir fait, pour l'homme, la terre si féconde et la vie si bonne. Mme de Stael, qui lui reprochait sa minutie à décrire par des sons le vol des oiseaux et la marche des quadrupèdes, ne sentait pas ce qu'il y avait de touchant dans ces puérilités mêmes[1]. On souscrirait plutôt au jugement de Stendhal, qui trouvait chez Haydn « toute la poésie de Delille ». Certes, l'éloge a perdu de sa saveur, depuis qu'on a cessé de lire les alexandrins ampoulés des *Géorgiques françaises*. Chaque génération modifie le miroir artificiel, le verre convexe ou concave, où elle essaye de recueillir l'image du monde extérieur et où s'imprime avant tout la sienne propre.

Du grand livre des champs les trésors sont ouverts,

disait Delille, et ce n'était pas tout à fait sa faute si la lecture qu'il y faisait à haute voix prenait, sur ses lèvres, un accent emphatique et convenu. Il appartenait à un temps qui ne concevait pas un poème sans mythologie, un paysage sans figures; et il posait en principe que

Dans l'art d'intéresser consiste l'art d'écrire.
Souvent dans vos tableaux placez des spectateurs,
Sur la scène des champs amenez des acteurs.
Cet art de l'intérêt est la source féconde.
Oui, l'homme aux yeux de l'homme est l'ornement du monde.
Les lieux les plus riants, sans lui, nous touchent peu,
C'est un temple désert qui demande son Dieu[2].

Le canevas léger des *Saisons* répondit à ce programme. Ses parties successives étaient de petits tableaux, à fond de verdure, qui demandaient au compositeur plus de grâce que de passion, et qui favorisaient l'expansion d'un lyrisme varié et libre, et l'emploi des formes arrondies. Si, reprenant la comparaison de Sthendhal, on rapproche les partitions de Haydn du poème de Delille, tout l'avantage restera à celui des deux arts que l'opinion désigne comme le plus prompt à vieillir : la musique.

Le charme de cette rare « jeunesse en cheveux blancs » de Haydn, a été délicatement exprimé par M. Maurice Kufferath, dans un article occasionné par une audition des *Saisons*. Nous en reproduisons un passage, dont les justes conclusions résument notre pensée, mieux que nous ne saurions nous-même l'écrire :

« Sans doute, cette pastorale nous paraît, par endroits, un peu diluée; des développements s'y rencontrent qui sont de pure forme et qui n'offrent plus grand intérêt; de petits thèmes d'une invention bien naïve, aux rythmes guillerets et sautillants, surprennent notre goût, qui n'a plus assez de simplicité pour s'en délecter; le sujet même est un peu fade. Mais quand on considère l'œuvre en elle-même et abstraction faite des prodigieuses impressions que l'art des sons a pu produire depuis, grâce au génie d'un Beethoven, d'un Schumann ou d'un Wagner, n'est-ce pas une pure merveille d'art que cette succession de pages dont la vérité, la vigueur de coloris et la justesse d'expression ne montrent pas une ride, ne trahissent pas une faiblesse?

« Il me semble, à ce point de vue, que, dans notre pratique musicale actuelle, Haydn n'occupe pas la place qui lui revient. On l'a relégué dans les salles d'études; ses symphonies, comme celles de Mozart, servent maintenant d'exercices dans les classes d'orchestre; ses trios et ses quatuors ne se jouent plus guère, la génération nouvelle d'instrumentistes les ignore même complètement. De ses lieder, de ses airs d'oratorio ou d'opéra, les chanteurs ne font plus aucun cas, probablement parce qu'ils sont incapables de les dire convenablement. Et, en somme, il a presque complètement disparu du répertoire des grands concerts publics.

« C'est là un regrettable, un injuste oubli, car, parmi les grands maîtres de la musique, Haydn est une figure souverainement intéressante et à jamais admirable[3]. »

IV

Les esthéticiens du XIXe siècle qui ont essayé de définir en peu de mots le rôle de Mozart dans l'histoire générale de la musique sont arrivés à des conclusions complètement opposées. Brendel, dont le livre, plusieurs fois réimprimé[4], a été en son temps l'expression d'un important courant d'opinion, salue en Mozart le premier « compositeur universel » (*Weltkomponist*), représentant le principe « européen » et par conséquent pouvant parvenir à une domination générale sur tous les peuples, tandis qu'avant lui n'existaient que des écoles musicales séparées. En désignant ainsi l'internationalisme artistique comme un progrès ou une supériorité, Brendel se met en contradiction frappante avec les tendances plus tard confirmées de la critique germanique : avec les théories de Wagner et son ardente volonté de doter son pays d'un art absolument national; avec les jugements de Nohl, qui voit en Mozart le créateur de la musique allemande[5], ou de Ph. Wolfrum, qui se réjouit de trouver ce créateur en Joh.-Sébastien Bach[6]. En fait, le point de vue de Brendel est erroné, puisque

1. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, chap. XXXII.

2. Delille, *l'Homme des champs ou les Géorgiques françaises*, 4e chant.

3. M. Kufferath, *les « Saisons » de Haydn*, à Liège, dans le *Guide musical* du 8 mars 1896. — La célébration solennelle du centenaire de Haydn, à Vienne, en 1909, a été le signal d'un mouvement prononcé d'intérêt en faveur des œuvres d'un maître injustement négligé. Il est à espérer que la publication commencée de ses œuvres complètes maintiendra désormais son souvenir présent à l'oreille des jeunes générations.

4. La première édition de la *Geschichte der Musik*, de Brendel parut à Leipzig en 1852; nous suivons ici la sixième édition, 1878, in-8°, p. 287 et suiv.

5. L. Nohl, *Mozart's Leben*, 3e édit., Berlin, 1906, in-8°, préface.

6. Ph. Wolfrum, *J.-S. Bach*, Berlin, s. d. (1900), tomes XIII XIV de la collection *Die Musik*.

immédiatement après Mozart, la musique allemande, au lieu de s'affirmer de plus en plus un art « mondial », se spécialise au contraire et accentue, combien magnifiquement, sa nationalité, avec Beethoven. Il faut donc conclure avec, entre autres, M. R. Batka[1], que « si la jouissance de la musique est universelle, sa création est nationale ». S'il a été possible tour à tour de revendiquer Mozart au profit d'une seule école et de le placer au-dessus de toutes, c'est que, né Allemand, mais Allemand du Sud, doué d'une âme claire, tendre, ouverte, doucement passionnée, et que l'on pourrait dire en quelque sorte la plus latine des âmes germaniques, il a semblé réunir en lui les aptitudes de toutes les races, les propriétés de toutes les écoles. Les incessants voyages de sa jeunesse d'« enfant prodige » l'avaient initié de bonne heure à la connaissance directe des œuvres de chaque peuple, ou plutôt même de chaque coterie musicale; aucune des leçons fortuitement rencontrées ou volontairement cherchées n'avait été perdue pour lui; et parce que cet immense travail d'assimilation s'était accompli en lui sans effort, et presque « nécessairement », au lieu d'être, comme chez Meyerbeer, le résultat laborieux d'acquisitions calculées, Mozart devait être et rester partout uniquement lui-même, ayant renouvelé à son image toutes ces images étrangeres, une à une imprimées sur la « plaque sensible » de son intelligence.

Peu de biographies d'artistes sont tout ensemble aussi simples et aussi merveilleuses que celle de Mozart; peu encore sont aussi connues et aussi faciles, en apparence, à retracer pour la centième fois. Il n'est pas un musicien véritable qui n'en connaisse au moins les grandes lignes, qui ne se plaise à en apprendre les détails, qui ne se prenne, en les étudiant, d'une affection sincère pour cet enfant miraculeux, d'une admiration profonde pour ce maître extraordinaire. Notre tâche, dans un chapitre d'histoire générale, ne saurait être que de choisir quelques faits en guise de points de repère, et de porter, s'il se peut, le lecteur à vouloir compléter son étude par la consultation de meilleurs guides, et par celle surtout des œuvres mêmes de Mozart[2].

Il était né à Salzbourg le 27 janvier 1756 et avait reçu au baptême les prénoms de Wolfgang-Amédée. Son père, Léopold Mozart (1719-1787), bon violoniste, auteur de quelques œuvres de musique religieuse et de musique instrumentale et d'une méthode estimée[3], sut distinguer dès leurs premiers balbutiements les facultés exceptionnelles de l'enfant, et ne négligea rien pour les développer, non plus que pour en tirer au plus tôt tout le profit et toute la gloire possibles. De là ces longs voyages à travers l'Europe, ces fatigues, ces démarches, ces sollicitations auprès des gens d'importance, ces présentations de cour, ces concerts, ces exhibitions parfois semi-charlatanesques, dont le récit emplit toute la première partie de la vie de Mozart. Que, sous le rapport des gains matériels, les espérances du père aient été souvent déjouées, c'est de quoi peut-être l'on ne reste fâché qu'à demi; mais ce dont on ressent autant de surprise que d'admiration, ce qui émeut et confond comme un véritable prodige, c'est que d'une telle exploitation de ses précoces talents l'enfant soit sorti fortifié, grandi, trempé, pour atteindre dès l'adolescence aux plus hautes qualités du compositeur et progresser sans temps d'arrêt, signer à vingt-cinq ans la partition d'*Idoménée*, à trente celle de *Don Juan*, cultiver tous les genres et marquer chacun de plusieurs œuvres supérieures, et laisser au monde, au bout d'une trop courte vie, d'abondants trésors de beauté musicale.

Mozart avait six ans quand il fit, dans une tournée en Allemagne, ses premières prouesses de virtuose; ses débuts dans la composition eurent lieu presque aussitôt; en 1764, il écrivit une symphonie; à quatorze ans, il faisait jouer à Vienne son premier opéra, *la Finta semplice*. On trouve de tout dans ses œuvres de jeunesse : un opéra-comique allemand, *Bastien et Bastienne*, un oratorio, des messes, des cantates italiennes, des pièces instrumentales de toutes sortes, depuis des airs variés pour le piano et un quatuor, jusqu'à un *notturno* en écho, pour quatre petits orchestres se répondant[4]. Il semble que l'un des traits saillants du caractère de Mozart ait été alors cette vive curiosité d'apprendre, d'essayer, qui est souvent chez les enfants un signe de l'intelligence, et qui lui faisait observer, comprendre, juger déjà et graver profondément dans sa mémoire les enseignements généraux ou les particularités spéciales des œuvres, des hommes, des milieux qu'il fréquentait. A cet esprit d'observation extraordinairement net et aiguisé doit s'attribuer la merveilleuse intuition du style propre à chaque genre de composition, que Jahn fait remarquer chez lui, à propos de son premier quatuor. Mozart était aidé dans la composition instrumentale par son habileté pratique dans le jeu du violon, du piano, de l'orgue; et les opéras grands et petits qu'il put écrire de bonne heure en Italie pour des chanteurs excellents, l'accoutumèrent à manier les ressources les plus étendues de l'art vocal.

Dans l'intervalle de ses voyages, Mozart résidait à Salzbourg, au service du prince-archevêque Hieronymus von Colloredo, dont son père était le maître de chapelle. Dès qu'il eut conscience de sa valeur, — qu'il croyait devoir attribuer en partie au fait d' « avoir voyagé[5] », — le séjour de sa ville natale et l' « esclavage » de cette « cour de misere » lui devinrent odieux[6]. L'orchestre était vulgaire et mé-

1. R. Batka, *Die Musik in Böhmen*, id., t. XVIII (1906).

2. La bibliographie des travaux consacrés à Mozart jusqu'à l'année 1905 a été dressée par M. Henri de Curzon : *Essai de bibliographie mozartine, revue critique des ouvrages relatifs à Mozart et à ses œuvres*, Paris, 1906, in-8°. Nous ne mentionnerons ici qu'un très petit nombre d'ouvrages particulièrement importants : parmi les écrits des contemporains de Mozart, le livre de Niemtschek, réédité par Rychnovsky, Prague, 1905, in-8°, et celui de Nissen, Leipzig, 1818, in-8°, avec supplément, 1828, in-8°; — le livre classique d'Otto Jahn, *W.-A. Mozart*, dont la première édition a paru à Leipzig, en 1856-1859, en 4 vol. in-8°, et la quatrième refondue par H. Deiters, en 1905-1907, en 2 vol. in-8°; le catalogue de L. von Köchel, *Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W.-A. Mozart's*, 2e édit., publ. par le comte Waldersee, Leipzig, 1906, in-4°; — le recueil des lettres de Mozart, en traduction française par H. de Curzon, Paris, 1888, in-8°, avec supplément, 1898, in-12, — enfin, l'admirable travail de critique et d'analyse de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix, *W.-A. Mozart, Sa vie musicale et son œuvre, de l'enfance à la pleine maturité*, dont les deux premiers tomes, s'arrêtant à l'année 1777, ont paru en 1912.

3. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Essai d'une méthode complète pour le violon), Augsbourg, 1756, in-4°, plusieurs fois réédité.

4. N° 286 du catalogue de Köchel. — M. de Wyzewa a le premier fait connaître l'étendue des emprunts faits par le jeune Mozart aux musiciens rencontrés par lui au cours de ses voyages : Michel Haydn, auprès duquel il vivait à Salzbourg, Eckhard et Schobert, qu'il connut à Paris.

5. Il écrit à son père, le 11 septembre 1778 : « Je vous assure que si l'on ne voyage pas (au moins les gens qui s'occupent d'art et de science), on n'est vraiment qu'un pauvre être!... Un homme de médiocre talent reste toujours médiocre, qu'il voyage ou non; mais un homme d'un talent supérieur (et je ne pourrais me contester ce talent à moi-même sans impiété) deviendra mauvais, s'il reste toujours dans le même lieu... » (*Lettres* de Mozart, trad. de Curzon, p. 251.)

6. *Lettres*, id., p. 243, 251, 272.

diocre; il n'y avait ni théâtre ni opéra; pour satisfaire les goûts de la cour archiépiscopale, il fallait écrire des ouvertures, des sérénades, des symphonies et des messes, qui ne fussent ni longues, ni sérieuses, ni difficiles. A mesure que grandissaient en d'autres villes les succès de Mozart et ses justes ambitions, l'archevêque semblait se refuser à voir que le petit virtuose de jadis était devenu un maître[1]; il demeurait à son égard dédaigneux, tyrannique, offensant, se parant, aux yeux du monde, volontiers de ses talents et paraissant trouver un orgueilleux plaisir à lui imposer des ordres. Par déférence pour son père, qui n'était plus d'âge et n'avait jamais été d'humeur à se cabrer sous le joug, Mozart endura cette humiliante servitude jusqu'à 1781. La rupture se consomma par une scène brutale, à Vienne, où l'archevêque s'était fait suivre d'une partie de sa « domesticité ».

« C'est en restant à Vienne que je pourrai le mieux me tirer d'affaire, écrivait Mozart au lendemain de ce brusque et désiré changement de vie; ma spécialité est trop en faveur ici pour que je ne puisse pas me soutenir; c'est vraiment bien ici le pays du piano[2]! » Il se considérait donc alors avant tout comme un pianiste, et en effet, jusque-là sa renommée s'appuyait surtout sur son talent d'exécutant, de compositeur pour son instrument, d'improvisateur. A Mannheim, entre autres, en 1777, il avait excité la plus vive admiration; trouvant partout des « piano-forte » de Stein, qu'il déclarait excellents pour son jeu, il les touchait volontiers, et ses auditeurs étaient ravis de sa « manière incomparable ». Les virtuoses à la mode avaient à cette époque pour habitude de prendre des mouvements tres rapides; la « vélocité » était un sûr moyen auquel certains exécutants ont eu recours en tous temps pour éblouir au moins une partie de l'auditoire. Mozart réagissait contre cette affectation et en dénonçait la supercherie, dans une lettre où l'on peut recueillir de sûrs indices de sa propre maniere de jouer : Vogler, vice-maître de chapelle à Mannheim, avait déchiffré devant lui et « bredouillé d'un bout à l'autre » l'un de ses concertos, jouant prestissimo le premier morceau, vite l'andante, et le rondo tout à fait prestissimo. « Il jouait, dit Mozart, une autre basse que celle qui était écrite; de temps en temps il faisait une harmonie toute différente; de même aussi pour la mélodie. Ce n'est, du reste, pas possible autrement quand on joue si vite! Les yeux n'ont pas le temps de voir, ni les doigts de trouver les touches. Eh bien! que signifie tout cela? Un pareil déchiffrage n'a pour moi aucune valeur. Les auditeurs (je veux parler de ceux qui sont dignes de ce nom) ne peuvent dire autre chose qu'ils ont *vu* la musique et l'exécution. En l'écoutant, ils entendent, pensent et sentent aussi peu que lui... Au reste, c'est bien plus facile de jouer un morceau vite que lentement. En jouant vite on peut employer une main pour l'autre, sans que personne le voie ou l'entende; mais est-ce beau? Et en quoi consiste donc l'art de lire à premiere vue? En ceci : jouer le morceau dans son vrai mouvement, rendre toutes les notes, toutes les appogiatures, etc., avec l'expression et le goût convenables et comme c'est indiqué, de telle sorte qu'on croie que celui qui joue un morceau l'a lui-même composé[3]. » Il n'est point à mettre en doute que le principe posé par Mozart dans cette lettre relativement à l'art de déchiffrer n'ait été le même sur lequel reposait toute sa manière d'exécuter au piano, et que l'on déduirait déjà de l'étude de ses œuvres pour cet instrument. Ces œuvres, et en particulier les sonates pour piano seul, sont d'une importance médiocre dans le total de sa production infiniment nombreuse et infiniment variée. Les concertos, qu'il écrivait en général pour lui-même, et qu'il jouait dans les « académies[4] », dépassent les sonates en mérite comme en intérêt historique; on les a définis justement « peu difficiles à lire, mais difficiles à bien jouer[5] », et Mozart a écrit sur deux d'entre eux des mots qui peuvent s'appliquer à tous : « Ces concertos tiennent précisément le milieu entre le trop difficile et le trop facile; ils sont très brillants, agréables à l'oreille, naturels, sans tomber dans la pauvreté. Il y a, çà et là, des passages dont les connaisseurs seuls auront de la satisfaction, mais ils sont cependant faits pour que les non-connaisseurs en soient nécessairement contents, sans savoir pourquoi[6]. » La raison de ce double contentement des connaisseurs et des non-connaisseurs résidait dans le charme mélodique des compositions de Mozart et dans la séduction de son toucher, éloigné des fausses apparences d'une encombrante virtuosité. L'absence de toute affectation de ce genre est ce qui paraît mettre ses œuvres à la portée de presque tous les interpretes, en réalité, « Mozart, plus qu'aucun musicien, demande des exécutions parfaites »; pianiste, il déconcerte plus d'un pianiste par sa simplicité même[7].

Ses plus grands succes d'exécutant paraissent avoir été dus au talent d'improvisateur, qu'il possédait à un degré surprenant, et qui correspondait aux préférences du public de son temps. Tout virtuose donnant un concert était tenu d'inscrire sur son programme une fantaisie improvisée[8]. Au dire de Dittersdorf, dans le courant d'un concerto, en guise de cadence, l'on variait « selon les règles de l'art » un thème nouveau, étranger à l'œuvre[9]; non pas que ce sujet fût traité « à fond » et savamment; on s'attachait, au contraire, à le maintenir « en dehors », à le broder seulement d'ornements transparents et de formules repérées à des points fixes, dont le retour symétrique l'épargnait toute fatigue à l'auditeur. La plupart des « airs variés » de Mozart ont une origine analogue; alors même qu'ils étaient déjà rédigés et gravés, il les intercalait volontiers dans une improvisation, où sans doute il les modifiait à nouveau, au gré de son humeur. Dans la lettre du 24 mars 1781, où il exprime le regret de n'avoir pu se produire comme pianiste en présence de l'empereur Joseph II, il dit : « Je n'aurais pas joué de concerto, mais préludé tout seul, puis joué une fugue et ensuite les variations : « Je suis Lindor. » Partout où j'ai fait ainsi,

1. Dans la même lettre du 11 septembre 1778 « ... Si l'archevêque voulait avoir confiance en moi, je lui rendrais bientôt son orchestre célèbre, c'est parfaitement certain »

2. *Lettres*, trad. de Curzon, p. 359, 365.

3. Lettre du 17 janvier 1778, trad Curzon, p. 165.

4. Dans une lettre du 26 mai 1784, Mozart explique comment il trouve « plus avantageux » de tenir inédits plusieurs de ses concertos pendant « quelques petites années encore », afin de s'en réserver l'exécution, au lieu de les répandre par la gravure. (*Lettres*, trad. Curzon, p. 534.)

5. H. Parent *Repertoire encyclopedique du pianiste*, t. Ier p. 9.

6. Lettre du 28 décembre 1782, trad. Curzon, p. 489.

7. Sur l'interprétation des œuvres de Mozart au piano, V. l'excellent et charmant livre de Mme Landowska, *Musique ancienne*, Paris, 1909, in-12.

8. M. Sittard, dans son volume, cité plus haut, sur les concerts à Hambourg, fait remarquer que Mendelssohn et Liszt furent les derniers représentants de cette coutume.

9. *Ditters von Dittersdorf's Lebensbeschreibung*, p. 47.

en public, j'ai eu le plus grand succès, parce que ce sont des genres de compositions qui contrastent très bien entre eux; et puis il y en a pour tous les goûts[1]. »

Quoi qu'il en soit de son talent d'exécutant, Mozart, comme compositeur, dépouillait l'habit de virtuose, et ses œuvres pour la chambre, pour l'orchestre, pour le théâtre, restaient exemptes de toute attache pianistique. Ses biographes, d'ailleurs, rapportent qu'il ne composait pas au piano; son habitude était de « chantonner » sans cesse, et toute sa nature l'entraînait vers le chant, plutôt que vers le mécanisme d'aucun des instruments qu'il connaissait.

De l'époque de Salzbourg datent la plupart de ses œuvres de musique religieuse. Mozart était foncièrement catholique. Rochlitz a rapporté de lui un entretien dans lequel il prit avec vivacité, contre des musiciens protestants, la défense des textes latins de la messe catholique, où non seulement il voyait l'expression de sa foi, mais qui encore évoquaient en lui, partout où il les entendait, les souvenirs très doux et très pieux de son enfance. Lorsqu'il traduisait ces textes en musique, il n'échappait point, cependant, à cette sorte de fatalité qui avait alors fait tomber la musique religieuse de toutes les confessions dans un formalisme vide de sens. Peut-être la cause en doit-elle être cherchée, comme l'a voulu Brendel, dans le fait que « l'indifférentisme » en matière de croyances, parti de Berlin, gagnait toute l'Allemagne et tarissait la source des arts religieux[2]; peut-être ce mal était-il seulement l'extension de celui dont souffrait toute la musique, et qui était l'asservissement aux « commandes » des cours. On l'a constaté maintes fois, et nous l'avons indiqué dans un paragraphe précédent, presque aucune composition ne devait son existence à la poussée intime des sentiments profonds de l'âme; chacune était le résultat de circonstances extérieures. Mozart, comme ses contemporains, écrivait ses messes, ses motets, ses litanies, à destination particulière de la chapelle à laquelle son devoir l'obligeait de les fournir. L'archevêque de Salzbourg n'aimait pas plus les longs offices que les longues symphonies; il fixait à trois quarts d'heure, au maximum, la durée d'une messe chantée. Pour lui ou pour d'autres prélats pressés, on avait adopté l'usage des « messes brèves » où l'on faisait court en additionnant dans trois parties vocales simultanées les versets du Credo, trois par trois, pour les débiter « rondement ». Les modes, en fait de musique d'église, comme en fait de musique de théâtre, passaient vite. Mozart enfant n'avait rien pu connaître de ce qu'avait produit l'époque de Bach[3]; ce qu'il entendait dans les églises de Salzbourg était l'œuvre d'Adelgasser (1728-1777), d'Eberlin († 1763) et surtout de Michel Haydn (1737-1806), le frère du grand Joseph Haydn et l'un des meilleurs musiciens de ce temps, à la fois dans le domaine de la musique religieuse, dans celui de la symphonie et dans celui du chant choral profane, dont il fut presque le fondateur[4].

Les maîtres italiens surtout, dont le répertoire était en faveur auprès de l'archevêque, agissaient sur Mozart. Au moins apprenait-il chez eux cette manière coulante d'écrire pour les voix, qu'il devait ailleurs rehausser de tant de séductions nouvelles. L'ensemble de ses œuvres sacrées n'en a pas moins dû être jugé sévèrement, et l'on peut, à leur égard, adopter les conclusions de M. Kretzschmar : qu'elles sont intéressantes au point de vue biographique, beaucoup moins au point de vue musical, et pas du tout sous le rapport liturgique[5].

Elles rentrent presque toutes dans la catégorie de ses œuvres de jeunesse[6]. Au moment de son mariage, il avait fait vœu, s'il épousait Constance Weber, d'écrire une nouvelle messe. Il se mit au travail, en effet, et commença d'écrire une messe en *ut mineur*, au moment où il venait de s'adonner avec enthousiasme à la lecture de quelques partitions de Hændel; mais il n'acheva pas son œuvre[7], dont il se servit un peu plus tard pour former l'oratorio *Davidde penitente*[8]. Une fois fixé à Vienne, Mozart ne composa presque plus rien pour l'église. Le *Requiem* et le célèbre *Ave verum*, « empreint d'une grâce si infiniment mozartine », font presque seuls exception parmi les productions profanes de la fin de sa vie.

Quoiqu'il montrât une grande activité dans toutes les formes de composition, un attrait irrésistible le portait vers le théâtre, et l'impossibilité de donner à Salzbourg des ouvrages dramatiques était une des causes de son aversion pour cette résidence. En 1780, cependant, la présence d'une troupe ambulante, que dirigeait Johann-Emanuel Schikaneder, — le futur librettiste de la *Flûte enchantée*, — avait procuré à Mozart l'occasion d'écrire deux fois, coup sur coup, pour la scène. Pour un « drame héroïque » de Gebler, *Thamos, roi d'Egypte*, il composa des chœurs, quatre entr'actes, la musique d'un monologue déclamé (mélodrame) et un morceau instrumental final. Le second ouvrage fut une opérette « sérieuse » allemande, en deux actes, *Zaïde*, dont le trompettiste Schachtner, ami de la famille Mozart, avait écrit le livret[9]. Les parties les plus intéressantes de cet opéra sont les « mélodrames », ou morceaux de musique

1. *Lettres*, trad. Curzon, p. 336.

2. M. Schnerich, dans une brochure intitulée : *Der Messen-Typus von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert* publiée à Vienne en 1892, a insinué que les catholiques étaient portés à critiquer les messes de Mozart parce qu'il était affilié à la franc-maçonnerie. M. Krutschek a réfuté cette assertion dans son article du *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1893*, p. 114, que nous avons cité à propos de Haydn. — Voyez aussi, sur les messes de Mozart, un article de M. Haberl, dans le même recueil, année 1887, p. 51 et suiv.

3. Mozart ne connut qu'en 1789, à Leipzig, les motets à douze voix de J.-S. Bach, dont il fut émerveillé.

4. Un recueil de symphonies et pièces instrumentales de Michael Haydn a paru, en 1907, dans la collection des *Denkmaler der Tonkunst in Œsterreich* (14e année, 2e vol.), avec une introduction de M. L.-H. Perger et un catalogue thématique.

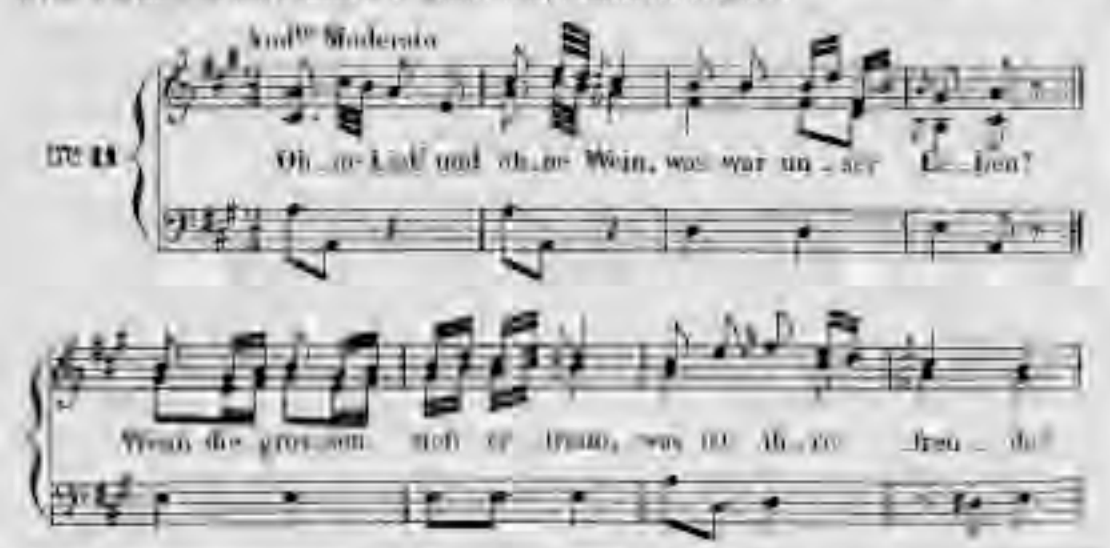
5. Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, t. II, part. I, 2e édit., p. 165.

6. Les œuvres complètes de Mozart comprennent 15 messes, 4 litanies, 4 vêpres et 31 compositions religieuses diverses. Quelques-unes ont été, après sa mort, arrangées sur des textes de cantates.

7. En 1897, Aloïs Schmitt reprit l'œuvre et la compléta par un placage de fragments empruntés à cinq compositions différentes de Mozart. Ainsi disposée, la messe en *ut mineur* fut publiée à Leipzig, en 1901, et exécutée dans plusieurs localités. Voyez l'article de M. Nagel dans le *Bulletin mensuel de la Société internationale de musique*, vol. III, 1901-1902, p. 141 et suiv., celui de M. Lewicki, *Die Vervollständigung von Mozart's grosser C moll Messe durch Aloïs Schmitt*, dans *Die Musik*, 5e année, nos 7 et 9, 1er janvier et 1er février 1906.

8. Cet oratorio fut exécuté à Vienne le 13 mars 1785 dans l'un des concerts que la « Tonkunstler-Societät » organisait chaque année au bénéfice du fonds de pensions des veuves et orphelins de musiciens.

9. Chrysander a publié une série d'articles sur *Zaïde*, à propos de la publication de la partition, dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, des 5, 12, 19 et 26 octobre, 2, 9 et 16 novembre 1881. — Une reprise de *Zaïde* fut tentée en 1838, avec un livret de Carl Gollmick, celui de Schachtner étant perdu, et une ouverture d'Anton André. En 1902, un nouvel essai de reprise eut lieu à l'Opéra impérial de Vienne. Cette fois, le livret de Gollmick fut retouché par M. Robert Hirschfeld, qui remplaça l'ouverture d'André par une ouverture de Mozart composée en 1779, et qui emprunta à la partition de *Thamos* un finale manquant dans celle de *Zaïde*. Voyez l'article de M. Rob. Hirschfeld, *Mozart's Zaïde in der Wiener Hofoper*, dans le *Bulletin mensuel de la Société internationale de musique*, vol. IV, année 1902-1903, p. 66.


Andte Moderato
Oh_ne Lieb' und oh_ne Wein, was war un_ser Le_ben?



Dans la bibliographie du lied allemand, qu'a dressée M. Friedlander, et qui, pour la période antérieure à 1790, contient plus de 500 numéros, l'on remarque comme particulièrement importants par le mérite ou par le nombre de leurs ouvrages : Ch.-Phil.-Emmanuel Bach, qui mit le premier en musique, à partir de 1758, toute la série des odes et pièces religieuses de Gellert, maintes fois traitées ensuite séparément par d'autres compositeurs; — Johann André (1741-1799), qui publia treize recueils de lieder, et dont une mélodie surtout, sur les paroles « Bekranzt mit Laub », est restée « classique » et véritablement populaire; — Adolph-Carl Kuntzen (1720-1781), dont les premiers lieder, destinés à « l'innocent passe-temps » des amateurs, dataient de 1748; — Johann-Friedrich Reichardt (1752-1814), qui n'a pas laissé moins de vingt-huit recueils; — Joh.-Abr.-Peter Schulz (1747-1800) et Christian Gottlob Neefe (1748-1798) appartiennent à une époque un peu plus récente, où le lied revêtait des formes plus variées, depuis la simple petite mélodie en couplets, avec refrain, jusqu'à la scène déclamée et la « ballade ».

L'introduction du lied populaire ou artistique dans des pièces de théâtre, qui avait produit en France « l'opéra-comique en vaudevilles », puis la « comédie à ariettes », fit naître en Allemagne le « Singspiel » ou opérette, dont les premiers essais originaux furent tentés en 1766 et 1769 par Joh.-Adam Hiller avec les deux partitions de *Lisuart und Dariolette* et de *Lottchen am Hofe,* dans l'intention formelle d'adopter, pour le plan général, le modèle français, et pour les formes mélodiques, le goût italien, parce que celui-ci, en musique, « se rapproche davantage du goût allemand, mais que, en fait de disposition dramatique, les Français l'emportent sur les Italiens[1]. » En confirmation de cette opinion, Hiller emprunta directement au répertoire français les sujets de deux de ses meilleures opérettes, et plus d'une fois ses successeurs agirent de même. Avec des lieder très simples en couplets, les partitions de Hiller contenaient de petits airs, des duos, des chœurs, dont certains passages exigeaient des exécutants un réel apprentissage de chanteurs; à en croire Reichardt, les troupes ambulantes qui avaient la spécialité de jouer les pièces de ce genre ne donnaient guère que des représentations misérables[2]; leur succès était tel, cependant, que l'on voyait se multiplier avec une incroyable abondance le nombre des « Singspiele »; dans la seule ville de Berlin, on en vit jouer environ cent vingt en une quinzaine d'années; à Vienne, « la consommation était encore plus rapide ». Beaucoup n'étaient que des traductions, des arrangements d'opéras-comiques français, d'opéras bouffes italiens; un peu moins de moitié provenaient de compositeurs allemands. Comme pour saluer en Hiller le créateur du genre, Chr.-Gottlob Neefe lui dédia, en 1772, son opérette *Die Apotheke,* à laquelle nous emprunterons, comme spécimen du genre, une petite mélodie :



lieder sans recourir à ce précieux ouvrage. On pourra consulter en outre Otto Lindner, *Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert* (Histoire du Lied allemand au XVIII[e] siècle), Leipzig, 1871, in 8°; un article de M. B. Seyfert, *Das musikalisch-volksthumliche Lied von 1770-1800* (le Lied populaire musical de la période 1770-1800), dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 10[e] année, 1894, p. 33 et suiv., les corrections et additions à ce travail, par M. Friedlander, dans le même recueil, p. 234 et suiv., et les monographies sur les compositeurs de lieder, qui seront citées plus loin. A l'heure où nous corrigeons les épreuves de cet article, on annonce la publication du tome premier d'un ouvrage considérable de M. Hermann Kretzschmar sur l'histoire du lied allemand.

1. Ce sont les idées exprimées par Hiller lui-même dans ses *Wochentliche Nachrichten*, t. I[er], Leipzig, 1766, p. 253, et t. III, p. 80. — Voyez Eitner, *Die deutsche Komische Oper*, dans les *Monatshefte fur Musikgeschichte*, t. XXIV, année 1892, p. 37 et suiv., Karl Peiser, *Joh.-Ad. Hiller*, Leipzig, 1894, in 8°; G. Calmus, *Die ersten deutschen Singspiele von Standfuss und Hiller* (les Premières Comédies musicales allemandes de Standfuss et Hiller), Leipzig, 1908, in-8°.

2. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, t. II, p. 94.



Joh. André était un des plus productifs entre les compositeurs d'opérettes; camarade de jeunesse de Gœthe, il mit le premier en musique la petite pièce *Erwin und Elmire*.

National par sa langue, populaire par la simplicité de ses formes musicales, le « Singspiel » était réaliste par la nature familière et contemporaine de ses sujets. En cela, comme en France la comédie d'ariettes et en Italie l'opéra buffa, il contrastait avec l'opéra sérieux, où l'on n'osait faire parler que des demi-dieux ou des héros antiques. Le premier « grand opéra » en langue allemande, représenté à Weimar en 1773, fut un *Alceste* dont Wieland avait écrit le poème et Anton Schweitzer la musique[1]. Cet ouvrage médiocre n'avait d'autre mérite que la priorité. Le second essai, qui eut lieu à Mannheim en 1777, fut le « Gunther von Schwarzburg », d'Ignaz Holzbauer; le librettiste Klein revendiquait fièrement dans sa préface le droit de placer sur le théâtre les personnages fameux de l'histoire d'Allemagne, et contestait que « les cendres des Grecs et des Romains », seules, fussent précieuses. Cette tendance commençait à s'enraciner dans beaucoup d'esprits. Mozart, qui connaissait l'œuvre de Holzbauer, avait probablement lu le manifeste de Klein; l'idée d'un opéra national lui était chere, et il l'exprimait nettement dans une lettre du 5 février 1783 : « Moi, je suis pour l'opéra allemand; quoique cela me donne plus de peine, j'aime encore mieux cela. Chaque nation a son opéra; pourquoi, nous autres Allemands, n'aurions-nous pas le nôtre? Est-ce que l'allemand n'est pas aussi facile à chanter que le français ou l'anglais, et plus que le russe[2]? » Quoiqu'il ne fit allusion qu'à l'idiome employé dans l'opéra, Mozart évidemment n'entendait pas seulement par « opéra allemand » une œuvre composée, comme celles de Schweitzer ou de Holzbauer, a la mode du jour, c'est-à-dire à la mode italienne, sur des paroles allemandes : c'était la musique elle-même qu'il tendait, avec le livret, à rendre nationale. Les circonstances, cependant, se prêtaient mal à des tentatives logiquement poursuivies. Jusqu'à la fin de sa carrière, Mozart dut alternativement écrire sur des livrets écrits dans les deux langues.

Ni *Thamos* ni *Zaide* ne lui avaient procuré la satisfaction d'un succès marqué et durable au théâtre[3]. Coup sur coup, en 1781 et 1782, il put aborder de nouveau deux fois la scene dans de meilleures conditions. L'électeur Carl Theodor, dont il avait gagné les bonnes grâces à Mannheim en 1777, et qui, devenu duc de Baviere, avait établi sa résidence à Munich, lui accorda enfin la faveur promise, de composer l'opéra nouveau pour la saison du carnaval de 1781, sur le théâtre de la cour. Ce fut *Idomeneo*. A l'instigation de Mozart, qui avait entendu à Paris les tragedies lyriques de Gluck et de Piccinni, et gardait surtout le souvenir du rôle qu'y remplissaient les chœurs, le librettiste Varesco s'efforça de s'approprier « les attraits de l'opéra français ». Jahn signale les soins pris pour varier le spectacle, introduire des cortèges, des ballets, les rattacher à l'action, et faire intervenir le chœur plus souvent que dans l'opéra italien, et d'une manière active, en lui donnant à exprimer des sentiments conformes à la situation; le critique remarque aussi la liberté avec laquelle sont distribués les morceaux d'ensemble, qui surviennent selon le développement du drame, et non plus à des places convenues d'avance. Tandis que son librettiste se prêtait à ce genre d'innovations, Mozart de son côté agissait de même à l'égard des formes musicales, écrivant, par exemple, son ouverture d'un seul mouvement, et la rattachant à la première scène. Sa partition, cependant, manquait d'unité; le mélange d'éléments italiens et français s'y laissait apercevoir d'une façon qui trahissait chez le compositeur non pas l'incertitude des intentions, mais encore l'incomplète possession des moyens de réalisation[4].

Cette action latente de l'art français, qui se révele dans *Idomeneo*, est également sensible dans les ou-

1. Burney, qui ne prêtait guere d'attention qu'aux spectacles italiens des résidences souveraines, n'avait pas deviné l'avenir du « Singspiel ». En 1772, a propos d'une représentation de *Zémire et Azor*, de Gretry, en traduction allemande, chez l'electeur palatin, il écrivait : « En vérité, les Allemands sont si avancés dans la musique et ont tant et de si habiles compositeurs nationaux, que je ne puis comprendre qu'ils n'aient pas de drames originaux, mis en musique par des Allemands. »

2. *Lettres*, trad. de Curzon, p. 499.

3. Mozart estimait sa musique de *Thamos* et regrettait qu'à cause de la pièce elle ne fût plus entendue. V. la lettre du 15 février 1783, trad. de Curzon, p. 501.

4. Mozart souhaitait voir traduire et représenter en allemand son *Idomeneo* : ce désir ne put se réaliser. En 1786, il retoucha son œuvre pour une audition en concert, à Vienne. Plusieurs reprises, tentées à diverses époques, ne purent établir au théâtre le succes de cet ouvrage, auquel s'est toujours intéressé le public des concerts, lorsqu'on le lui a présenté d'une façon suffisante.

vrages que Mozart écrivit dans le genre du « Singspiel ». En s'y enrôlant à la suite de Hiller et de ses émules, qu'il devait tous faire oublier, il se trouvait placé sous l'influence indirecte de l'école française d'opéra-comique, dont il avait connu sur place, à Paris, puis en Allemagne, par les traductions, quelques-unes au moins des meilleures productions. Lors même que ses préventions contre le goût musical des « stupides Français » — préventions dans lesquelles entraient des ressentiments personnels et trop de docilité à l'égard des conversations de Grimm, — l'empêchaient de vouloir s'y arrêter, il devait en subir le charme et s'approprier certaines de leurs qualités scéniques.

Depuis 1778 existait à Vienne un théâtre allemand où se jouaient chaque année quantité d'opérettes nouvelles. A peine Mozart avait-il, en quittant le service du prince-archevêque de Salzbourg, établi son domicile dans la cité autrichienne, que la direction de ce théâtre lui demandait un opéra. Ce fut *Die Entführung aus dem Serail* (l'Enlèvement au sérail), joué le 12 juillet 1782 avec un succès brillant, qui se renouvela l'année suivante à Prague. L'œuvre le méritait amplement, quoique, suivant une anecdote connue, l'empereur Joseph II y eût trouvé « trop de notes ». Mozart s'y montrait complètement sûr de lui-même, maître absolu de la syntaxe musicale. Relativement aux usages établis dans l'opérette allemande, il apportait deux innovations importantes. L'une était la composition, au troisième acte, d'un finale développé et traité dramatiquement : innovation si heureuse, et tellement appréciée, que Dittersdorf, le rival le plus estimé de Mozart en ce genre, s'en empara et l'appliqua à chacun des actes de ses propres opérettes. La seconde, plus remarquable au point de vue de l'accentuation du caractère scénique de l'œuvre, consistait en un essai de récitatif accompagné, essai conçu sans doute sous l'influence persistante des mélodrames de Benda, mais qui resta isolé, ou du moins ne fut imité que beaucoup plus tard par d'autres compositeurs[1].

Mozart avait composé l'*Enlèvement au sérail* à l'époque de ses fiançailles avec Constance Weber, et l'on a souvent assuré qu'il avait exprimé ses propres sentiments dans les airs confiés à Belmont, le héros de son opéra. Après une assez longue opposition de la part de Léopold Mozart, qui n'était pas toujours très clairvoyant dans les directions qu'il prétendait imposer à son fils, le mariage fut célébré le 4 août 1782. Niemtschek, dont le témoignage est précieux pour ce qui concerne l'intimité de Mozart, a dépeint Constance comme une bonne et aimable femme, qui partageait la simplicité de goûts de son mari et, comme lui, se suffisait gaiement d'une situation financière médiocre[2]. Mozart n'avait pas de fonctions officielles à remplir. Longtemps aucune place ne fut vacante à la cour; en 1787, pour le retenir à Vienne, Joseph II, qui s'intéressait à ses œuvres tout en leur préférant celles des Italiens ou celles de Dittersdorf, lui donna le titre de « musicien de la chambre », avec 800 florins d'appointements. A la cathédrale Saint-Etienne, Mozart avait obtenu la survivance de Léopold Hoffmann (✝ 1792) pour le poste de maître de chapelle; mais Hoffmann, plus âgé que lui, lui survécut. La fermeture du théâtre allemand, peu de temps après le succès de l'*Enlèvement au sérail,* le priva du débouché qui lui eût été le plus favorable. Il vivait donc presque uniquement du produit de ses leçons et de ses concerts, ce qui fit que le public s'accoutuma à le regarder surtout comme un pianiste. Il donnait, chaque hiver, plusieurs « Académies » dont les billets se souscrivaient à l'avance, et tous les dimanches, chez lui, de petites séances de musique de chambre, avec entrées payantes pour les amateurs. On y jouait, avec ses nouvelles compositions, celles de ses contemporains, et notamment de Haydn, qu'il admirait beaucoup.

Les anecdotes rapportées par Niemtschek, Rochlitz et autres, en mettant sous nos yeux le tableau de la vie à la fois laborieuse et disséminée que menait Mozart, portent à s'étonner, ainsi que l'a fait Jahn, qu'il ait autant produit. Il avait un goût très vif pour « les plaisirs de société », dansait fort bien, et volontiers passait de longues heures à jouer au billard et à se promener à cheval, sur le conseil de son médecin, qui lui recommandait de prendre de l'exercice; « avec de bons amis il se montrait confiant comme un enfant, et manifestait sa bonne humeur par de folles plaisanteries ». La création musicale restait chez lui indépendante des circonstances extérieures; sa facilité, sa rapidité de travail, étaient prodigieuses[3]. Avec une souplesse infatigable, selon sa fantaisie ou selon que l'invitation d'un amateur, la préparation d'un concert, le passage d'un virtuose, l'y portaient, il passait d'un genre à l'autre. Il écrivait des « Airs » détachés, destinés à être introduits par un chanteur ou une cantatrice dans ses propres opéras ou dans ceux d'autres musiciens; des lieder, secondaires dans son œuvre et dans le répertoire spécial du lied allemand[4]; des canons, improvisés souvent pour une réunion d'amis, et qui étaient l'expression de son humeur joviale en même temps que la preuve de sa dextérité singulière; des chants maçonniques, pour la loge « l'Espérance couronnée », à laquelle il s'était affilié; et surtout des œuvres de musique instrumentale, pour toutes les combinaisons de timbres. Nous avons dit plus haut que les Sonates pour piano seul n'y tiennent pas un des premiers rangs, et que dans la contribution de Mozart à la littérature de son instrument les concertos les dépassent de beaucoup en intérêt. Au contraire, ses Sonates pour piano et violon « firent jusqu'à un certain point sensation », parce que, les œuvres du XVIIe siècle étant abandonnées, l'on s'était accoutumé à un genre de pièces dans lesquelles le violon se superposait au piano *ad libitum,* ou tout au plus « l'accompagnait » d'une façon accessoire; Mozart disposa les siennes en dialogues sans grandes recherches ni difficultés, où se trouvaient équilibrés les rôles des deux interlocuteurs. Parmi ses œuvres de musique de chambre avec piano, les deux quatuors en *sol mineur* et en *mi bemol,* pour piano, violon, alto et violoncelle, composés en 1785 et 1786[5], et le quintette en *mi bemol,* pour piano, hautbois, clarinette, cor et

1. *L'Enlèvement au Sérail,* nouvellement traduit en français par MM. Kufferath et Solvay, a été représenté à l'Opéra de Paris le 4 décembre 1903.

2. Niemtschek, *Leben W.-G. Mozart's,* p. 63. — Voyez les lettres si touchantes de Mozart à sa femme.

3. On sait que l'ouverture de *Don Juan* fut composée en une nuit, la veille de la représentation.

4. Le plus célèbre est celui composé en 1785 sur « la Violette » de Gœthe (Das Veilchen), nº 476 du catalogue de Köchel. — La berceuse (Wiegenlied) « Schlaf, mein Prinzchen », attribuée par Nissen à Mozart, et cataloguée par Köchel sous le nº 350, a été reconnue apocryphe et restituée à son véritable auteur, Flies. Voyez les articles de M. Max Friedlander insérés dans le *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft,* 8e année, 1892, p. 275, et dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1896,* p. 69.

5. Nos 478 et 493 du catalogue de Köchel

basson, composé en 1784[1], sont particulièrement admirables.

Mozart, dans ses quatuors pour instruments à cordes, suivait les modèles de Haydn, auquel il dédia en 1785 ses six premiers ouvrages en ce genre[2]. Il innovait toutefois par le développement du finale, que Haydn traitait ordinairement dans des dimensions moindres que celles du premier morceau. Lorsque, en 1790, Mozart dédia trois quatuors au roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, qui jouait du violoncelle et passait pour un « amateur sérieux », il eut soin de réserver un rôle plus intéressant à l'instrument du roi, et au lieu du quatuor avec premier violon « conducteur », pencha vers une forme concertante, moins répandue en ce temps[3].

Haydn n'a pas écrit un seul quintette pour instruments à cordes : on en possède dix de Mozart, entre lesquels brille surtout le beau quintette en *sol mineur*, de l'année 1787[4]. Non moins célèbre est celui pour clarinette et quatuor à cordes, composé pour Anton Stadler en 1789[5] et dont le larghetto est un des plus beaux poèmes qu'aucun musicien ait jamais écrit pour la clarinette. Mozart aimait le timbre de ce bel instrument, qu'il avait connu à Mannheim, et auquel il destina souvent de splendides mélodies dans ses compositions orchestrales ou dramatiques. Les ressources spéciales de tous les instruments à vent lui étaient familières, et il n'en est aucun pour lequel il n'ait écrit quelque page favorable, depuis ses sérénades pour six ou huit instruments à vent jusqu'au morceau comique qu'il dédia, par plaisanterie, à son ami le corniste Leitgeb[6].

Mais les œuvres qui marquent l'apogée de la production instrumentale de Mozart sont ses trois symphonies en *mi bémol*, en *sol mineur* et en *ut*, toutes trois composées coup sur coup, en quelques mois de l'année 1788[7]. Peut-être l'extraordinaire facilité de composition de Mozart ne s'est-elle jamais manifestée d'une façon plus frappante : car non seulement ces trois grands ouvrages appartiennent à ce qu'il a produit de plus achevé, et par conséquent à ce que le répertoire symphonique possède de plus précieux, mais ils offrent, dans les formes mélodiques et dans les sentiments qu'elles expriment, une variété telle, que le fait de leur éclosion si rapprochée en devient encore plus surprenant[8]. Par cette variété expressive, les trois grandes symphonies de Mozart se distinguent essentiellement des œuvres analogues de Haydn, dont les formes musicales ne se renouvellent pas avec moins de fécondité, mais dont le contenu sentimental se limite à un cercle plus borné de dispositions morales. Quelques symphonies de Haydn mises en face des trois symphonies de Mozart sont comme des miroirs où nous voyons se refléter le visage ou plutôt l'âme des deux maîtres. Haydn y apparaît tel que toute sa biographie, toutes ses autres œuvres, nous ont appris à le connaître : robuste de santé, heureux de caractère, paisible, égal, constamment semblable à lui-même, ignorant des complications sentimentales; Mozart, mobile, expansif, délicat, impressionnable, hâtif comme un préjugé populaire veut que soient quelquefois ceux qu'attend une mort prématurée. Au point de vue purement musical, et tandis que chez les deux maîtres les formes générales, la « coupe » de la composition instrumentale, restent analogues, de très grandes différences se font sentir, qui ne tiennent pas seulement à l'allure mélodique ou aux formules harmoniques de chacun. Les contemporains des deux illustres rivaux reconnaissaient chez le plus jeune une abondance mélodique déconcertante pour eux. Dittersdorf, tout en admirant la « richesse d'idées » de Mozart, déplorait qu'il en fût « si prodigue » et qu'il laissât à peine l'auditeur « reprendre haleine », tant chez lui les motifs nouveaux se succédaient et se surpassaient rapidement[9]. Tandis, en effet, que Haydn s'attachait davantage à développer et à varier un thème principal auquel il conservait la suprématie durant tout le morceau, et qu'il entourait de formules dérivées du thème lui-même ou de motifs secondaires en quelque sorte attendus, Mozart semait à profusion, dans le travail thématique, et au cours du développement logique de la mélodie fondamentale, une foule de dessins qui semblaient être eux-mêmes des mélodies abrégées, et qu'un musicien moins fécond eût « mis de côté » pour en faire le noyau d'autres compositions. Dans les morceaux en mouvement lent de ses quatuors ou de ses symphonies, Mozart usait moins que Haydn de la forme variation; il préférait habituellement la forme « lied », ou forme strophique, où se répète le thème, diversement entouré. Où se trouve plus tranché le contraste entre « l'inspiration » des deux maîtres, c'est dans le menuet, que Haydn interprète dans le sens familier, naïf, joyeux.



1. Nº 452 de Köchel. Mozart avait composé ce quintette pour un de ses concerts à Vienne, et en parlait à son père dans une lettre du 10 avril 1784. «... Il a eu un succès extraordinaire; moi-même je le considère comme ce que j'ai encore fait de mieux dans ma vie. Je voudrais que vous eussiez pu l'entendre!... » (*Lettres*, trad. de Curzon, p. 530.)

2. Nos 387, 421, 428, 458, 464, 465 de Köchel. La composition de ces six quatuors s'échelonne entre les années 1782 et 1785, ce qui a permis à Mozart de les désigner, dans sa dédicace, comme les fruits d'un long travail. Le sixième de ces quatuors, en *ut*, contient dans son introduction un passage fameux, dont la hardiesse harmonique (fausse relation) donna lieu autrefois à de vives controverses, auxquelles prirent part Fétis, Perne, Gottfried Weber et autres, et dont les traces, depuis longtemps oubliées, peuvent être recherchées dans la *Revue musicale*, tomes V, VI et VIII, l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, tomes XXXIII à XXXV, et la *Caecilia*, tome XIV.

3. Nos 575, 589 et 590 de Köchel.

4. Nº 516 de Köchel. — Mozart obtenait le quintette en doublant l'alto, tandis que Boccherini doublait habituellement le violoncelle.

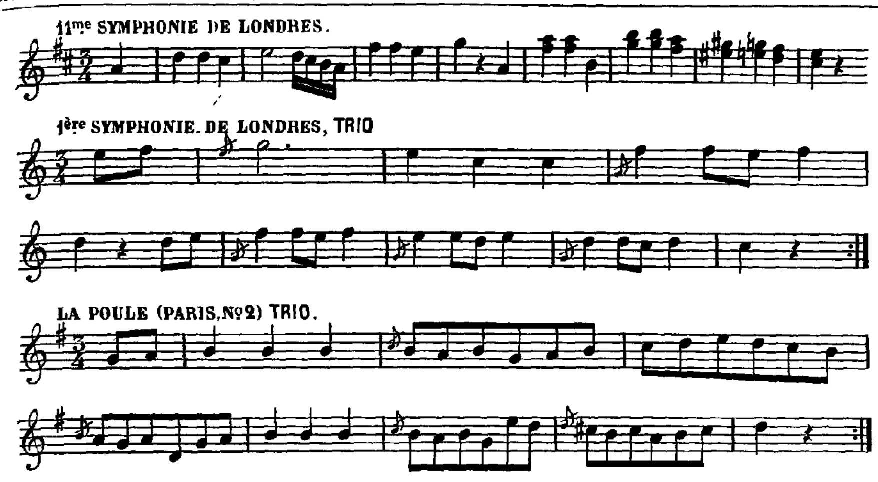
5. Nº 581 de Köchel.

6. Nº 412 du catalogue de Köchel.

7. Sur les symphonies de Mozart, voyez Jahn, t. IV, p. 122 et suiv. de la 1re édition. — Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, t. Ier, p. 108 et suiv. — D. Schultz, *Mozart's Jugendsinfonien*, Leipzig, 1900, in-8º. — Les brochures de la petite collection « *Der Musikführer*, nº 8, par M. Gluck, sur la symphonie en *sol mineur*, nº 54, par M. Pochhammer, sur la symphonie en *ut*, et nº 69, par M. Witting, sur la symphonie en *mi bémol*.

8. Un autre exemple intéressant de la rapidité de composition de Mozart avait été fourni déjà en 1782 par sa symphonie en *ré* (nº 385 de Köchel), écrite en quinze jours et que lui-même fut tout surpris de retrouver plus tard, car il n'en avait gardé aucun souvenir. V. la lettre du 15 février 1783, trad. de Curzon, p. 501.

9. *Dittersdorf's Lebensbeschreibung*, p. 237.



rapproché de la danse populaire, et que Mozart ne sépare pas non plus de son origine chorégraphique, mais qu'il traite en danse noble :



On doit remarquer encore, au sujet des œuvres instrumentales de Mozart, que, tout en portant souvent en elles un accent passionné et pour ainsi dire dramatique, — les thèmes initiaux de la symphonie en sol mineur, par exemple, et du quintette du même ton, suffisent à le constater :



aucune ne comporte de programme pittoresque ou descriptif. Mozart, que toutes ses facultés, tous ses désirs, portaient vers la musique de théâtre, n'en confondait pas l'esthétique avec celle de la musique instrumentale.

V

Après l'*Enlèvement au sérail*, le théâtre de l'Opéra allemand de Vienne avait représenté plusieurs ouvrages tellement insignifiants ou misérables que le public s'en était éloigné. La ruine de l'entreprise parut entraîner celle des espérances qu'avait pu concevoir Mozart relativement à la réalisation de ses projets dramatiques. Il s'écoula plusieurs années avant qu'il pût de nouveau écrire pour le théâtre : encore n'y reparut-il d'abord qu'avec un tout petit ouvrage, *Der Schauspieldirektor*, commandé pour une fête à l'orangerie de Schœnbrunn, qui eut lieu le 7 février 1786. Tout l'intérêt de la pièce consistait en allusions à l'état de l'Opéra de Vienne, et en peintures de la rivalité de deux cantatrices, qui répétaient chacune de son côté : « Je suis la prima donna »; un trio bouffe amené par l'intervention du ténor formait le plus joli morceau de l'ouvrage, qu'après l'exécution à la cour on joua au Kärntnerthortheater, à Vienne[1].

Mozart allait prendre bientôt sa revanche d'un trop long silence. En 1783, il avait fait la connaissance du poète Lorenzo da Ponte, dont il avait obtenu la promesse d'un livret. Ce ne fut cependant qu'après avoir collaboré avec plusieurs autres musiciens, sans trouver de succès véritable, que le librettiste se montra disposé à tenir son engagement. Mozart fit choix lui-même du sujet, en indiquant le *Mariage de Figaro*, de Beaumarchais, qui avait fait presque aussi « grand bruit » à Vienne qu'en France, et dont un « ordre supérieur » était venu arrêter les représentations. Pour obtenir de Joseph II l'autorisation de mettre en répétitions l'opéra de Mozart, on lui fit valoir que des changements avaient été apportés au sens de la redoutable comédie. La représentation fut donnée le 1er mai 1786, avec un succes que les envieux du génie de Mozart, dirigés par Salieri, s'efforcèrent en vain d'entraver, et qui devint triomphal à Prague, lorsque le compositeur s'y rendit, au mois de janvier 1787[2]. Ce succes détermina le directeur du théâtre de Prague à lui demander un opéra pour la saison suivante : ce fut *Don Giovanni*, dont la premiere représentation eut lieu le 29 octobre 1787[3]. Lorenzo da Ponte en avait écrit le livret. A Vienne, l'année suivante, l'ouvrage ne plut pas. « Cet opéra est divin, prononça l'empereur; plus beau encore, peut-être, que *Figaro*; mais ce n'est pas un plat pour les dents de mes Viennois. » Lorsque le propos fut rapporté à Mozart, il répondit : « Laissons-leur le temps de le mâcher. »

Plus d'un siècle a passé depuis cette repartie, et les amateurs de Vienne et de tous pays ont appris à « mâcher » beaucoup de mets ou moins substantiels, ou moins savoureux. Les transformations de l'art et du goût n'ont rien fait perdre à *Don Giovanni*, aux *Nozze di Figaro*, d'une jeunesse faite de beauté et de vérité. Dans leur célébrité, cependant, il entre autant de traditionnel respect que d'admiration consciente. Ce serait, sans doute, faire injure au plus humble amateur que de le supposer ignorant du nom de Mozart et du titre de ses chefs-d'œuvre; mais ce serait probablement exiger trop de beaucoup de professionnels que de les croire instruits réellement de ces partitions « classiques »; et leur en faire reproche serait aussi chose pédante ou cruelle, puisque la renommée même des opéras de Mozart les a exposés au danger de tant d'éditions, traductions, « reconstitutions » et falsifications, qu'il est devenu difficile d'atteindre avec certitude la pensée du maître. Lors même que l'on rencontre une version fidèle, une part considérable de ce qui fait l'originalité profonde et la puissance de cette pensée échappe encore, si elle apparaît isolée de ses attaches et de son cadre. Hormis les tragédies lyriques de Gluck, qui ont peu de rapports avec les opéras de Mozart, nous ne connaissons aujourd'hui, par la pratique, presque plus rien de la musique de théâtre, telle qu'on la cultivait au temps de *Don Giovanni* ou des *Nozze di Figaro*, et il n'appartient plus qu'aux érudits de nous apprendre, d'après les enseignements muets des partitions oubliées, combien plus vivement encore l'on voit resplendir cette lumière, quand on la considère parmi son entourage normal.

Don Giovanni était intitulé « dramma giocoso »; cette désignation inusitée rompait avec la terminologie usuelle, comme l'œuvre elle-même brisait avec les catégories convenues. « Le temps présent, dit M. Kretzschmar, est redevable à Mozart de ce qu'il a renversé le mur de séparation qui s'élevait entre l' « opera buffa » et l' « opera seria ». Par là, ses œuvres elles-mêmes sont devenues immortelles; par là, un souffle puissant de liberté shakespearienne a pénétré la composition d'opéra : sans Mozart, nous n'aurions pas les *Maîtres chanteurs* »[4].

Dans ses belles analyses des opéras de Mozart, Jahn a adopté à peu près constamment la méthode qui consiste à rechercher comment sont dessinés musicalement le caractère et les sentiments de chacun des personnages du drame. Le critique a fait ainsi ressortir un des côtés les plus intéressants de ces ouvrages si fertiles en sujets d'étude et d'admiration. Il est bon de se souvenir toutefois que si Mozart déployait, sous ce rapport comme sous tant d'autres, une maîtrise absolue, quelques maîtres avant lui avaient cherché et rencontré souvent le trait heureux qui fixe un type scénique : Grétry surtout, dans le genre de la comédie musicale, s'était voué à cette tâche, y apportant sans doute infiniment moins de richesse et d'habileté, mais une égale finesse dans l'intention.

Au retour d'un voyage en Prusse, auquel il s'était résolu pour améliorer sa situation pécuniaire, et dont

1. Divers essais de remaniements et de traductions ont été faits pour remettre de loin en loin à la scène *der Schauspieldirektor* (l'Impresario). Par des additions au livret et à la partition, on a cru « corser » l'intérêt d'une œuvre que l'on trouvait trop « petite » pour Mozart et dont les dimensions primitives répondaient mieux au caractère d'une légère et amusante satire.

2. Outre Köchel et Jahn, voyez, sur les *Noces de Figaro* : Prochazka, *Mozart in Prag*, Prag, 1892, in-8°; Ad. Jullien, *les Operas de Mozart à Paris*, dans son vol. intitulé *Paris dilettante au commencement du siècle*, p. 87 et suiv.; O. Lessmann, *Zur Geschichte der Originalhandschrift von « Figaro's Hochzeit »* (sur l'histoire du manuscrit original des « Noces de Figaro »), dans l'*Allgemeine Musik-Zeitung* de Berlin, des 13 et 20 décembre 1901.

3. Le paragraphe relatif à *Don Giovanni* dans la *Bibliographie Mozartine* de M. Henri de Curzon contient les titres de 49 écrits *spécialement* relatifs à ce chef-d'œuvre, et qui s'ajoutent aux chapitres des ouvrages généraux cités dans les paragraphes précédents. La célébration du centenaire de *Don Giovanni* en 1887 sur toutes les scènes de l'Europe, les représentations données simultanément à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, à Paris, en 1896, celles de Bruxelles d'après la version originale, en 1900-1901, ont donné lieu en outre à la publication d'une multitude d'articles de revues et de journaux.

4. Kretzschmar, *Mozart in der Geschichte der Oper* (Mozart dans l'histoire de l'opera), dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für das Jahr 1905*, p. 66.

les résultats, sous aucun rapport, n'avaient répondu à son attente, Mozart fut chargé d'écrire pour l'Opéra de Vienne un nouvel opéra italien sur un livret de da Ponte, *Cosi fan tutte, ossia la Scuola degli amanti* (26 janvier 1790). L'insuccès relatif de l'œuvre et son infériorité vis-à-vis celles qui l'avaient immédiatement précédée trouvent leur explication dans la faiblesse du livret. Presque au même moment, la mort de Joseph II faisait perdre à Mozart ce qui pouvait lui rester d'espoir d'obtenir enfin à la cour la situation officielle que, d'après les mœurs du temps, son talent le destinait à remplir, et d'où le tenaient écarté les intrigues de Salieri et de Kozeluch. Le nouvel empereur, Léopold II, ne s'intéressait point à la musique. A l'occasion de son couronnement à Prague, comme roi de Hongrie, en 1791, la composition d'un opéra de circonstance, *la Clemenza di Tito*, fut cependant confiée à Mozart. Forcé de l'écrire en peu de jours, il dut se faire aider, pour les récits, par son élève Franz-Xaver Sussmaier (1766-1803). On remarqua, pendant ce voyage, qu'il était triste, fatigué, souffrant. Il avait, pour l'accomplir, interrompu deux grands travaux, *Die Zauberflote* et le *Requiem*, qu'il reprit aussitôt son retour à Vienne, et qui furent les derniers dons que son génie fit au monde.

Un petit théâtre viennois, le théâtre « Auf der Wieden », avait pour directeur Joh.-Em. Schikaneder, le même pour qui Mozart, jadis, à Salzbourg, avait écrit *Thamos* et *Zaïde*. C'était un homme actif, ingénieux à trouver, pour attirer le public, « toutes sortes d'inventions » amusantes ou bizarres; en même temps, chanteur médiocre, mais bon diseur de chansons, qu'il écrivait dans le style populaire. Vers le mois de février 1791 il eut l'idée de recourir à Mozart pour obtenir un succès qui rétablit ses affaires embarrassées, et il lui proposa de composer la musique d'un opéra-féerie dont il fournirait lui-même le livret, en le tirant d'un conte de Liebeskind, *Lulu oder die Zauberflote*, et d'un vieux livre français, sorte de roman historique, de Terrasson, *Sethos, ou vie tirée des monuments de l'ancienne Egypte*, qui avait été traduit en allemand. Schikaneder se fit aider dans cette besogne par l'un des membres de sa troupe d'opéra, Ludwig Giesecke, et mélangea à la fable choisie des allusions aux rites mystérieux de la franc-maçonnerie[1]. L'ouvrage fut représenté le 30 septembre 1791, sous le titre de « grand opéra en deux actes ». Mozart dirigeait. Incertain au début, le succès ne se dessina qu'au second acte et grandit aux représentations suivantes. Un peu déconcerté par le mélange de féerie et le réalisme qui se remarquait dans le livret, et par les emprunts au symbolisme maçonnique, qui étaient lettre morte pour la plupart des auditeurs, le public en même temps se trouvait ébloui par l'abondance de la partition et pensait probablement, comme nous en avons vu l'aveu chez Dittersdorf, que Mozart ne se souciait pas assez de le laisser « reprendre haleine ». On vit cependant le succès s'étendre rapidement, et s'affermir dans la critique l'opinion exprimée par Beethoven, que la *Zauberflote* était le chef-d'œuvre de Mozart; de nos jours encore, cette opinion est surtout répandue de l'autre côté du Rhin, parce qu'il est reconnu que le dernier opéra de Mozart est à la fois le plus parfait et le plus allemand de tous : en France, un trop grand nombre de musiciens ne le connaissent encore qu'à travers une traduction informe, qui est une honte pour notre théâtre[2]; en Italie, il ne s'est jamais complètement acclimaté, ce qui est la meilleure preuve de son caractère proprement allemand et du fait que la nationalisation du génie de Mozart, corrélative à sa maturité même, s'accentue à mesure que, passant d'*Idomeneo* aux *Nozze di Figaro*, et de *Don Giovanni* à la *Zauberflöte*, le maître progresse plus résolument vers un idéal plus précis.

Aussitôt après la représentation de son dernier opéra, Mozart s'était remis avec une ardeur fiévreuse à la composition du *Requiem*. On sait l'histoire de cette œuvre célèbre, qui lui avait été demandée par un inconnu. Mozart avait entrepris volontiers une tâche qui ne pouvait guère manquer de le séduire, mais que la composition de la *Zauberflöte* et de la *Clemenza di Tito* et le voyage de Prague vinrent successivement interrompre; lorsqu'il put enfin la reprendre, il était surmené déjà, bientôt réellement malade, agité de pressentiments funestes, et persuadé qu'il écrivait ce *Requiem* pour lui-même. La mort ne le lui laissa pas achever : elle le prit à trente-six ans, le 6 décembre 1791[3].

La veuve de l'immortel musicien, pour ne pas se voir forcée de rembourser des honoraires remis d'avance, chargea secrètement de l'achèvement du *Requiem* cet élève de Mozart qui avait, pour une part modeste, collaboré à la *Clemenza di Tito :* Sussmaier s'acquitta de son mieux de cette dangereuse mission, et la ressemblance étroite de son écriture avec celle de son maître facilita la supercherie; l'acquéreur, le comte Walsegg, méritait en quelque sorte d'être trompé, puisqu'il n'avait lui-même si mystérieusement commandé l'œuvre que dans l'intention cachée de s'en approprier la gloire, en la faisant copier ou exécuter sous son propre nom[4].

En réalité, Mozart avait écrit tout l'Introït et tout le Kyrie; du reste de la partition il ne laissait, à l'état d'esquisse plus ou moins « poussée », que deux fragments de l'Offertoire (*Domine Jesu*, et *Hostias*) et le *Dies iræ* jusqu'aux mots *qua resurget ex favilla*. Lorsque la vérité fut connue, de vives polémiques furent engagées, qui contribuèrent, avec les « légendes romantiques » répandues sur l'origine de l'œuvre, à la rendre particulièrement célèbre[5]. Les éditions publiées par André et par Brahms différencient au

1. Le conte de Liebeskind avait paru en 1789 dans l'appendice au troisième volume du recueil de Wieland intitulé *Dschinnistan;* la traduction allemande de *Sethos* datait de 1777. — Sur le livret et la partition de la *Zauberflote*, avec le livre de Jahn, voyez J. Tiersot, *Étude sur la « Flûte enchantée »*, dans le *Ménestrel*, tome LIX, du 1[er] janvier au 5 février 1893, en six articles; — V. Junk, *Gœthe's Fortsetzung der Mozart' schen Zauberflöte*, Berlin, 1900, in 8°; — E. von Komorzynski, *Emanuel Schikaneder*, Berlin, 1901, in 8°.

2. Une nouvelle traduction, sinon parfaite, du moins meilleure que celle jusqu'ici en usage, a été effectuée pour la reprise du chef-d'œuvre à l'Opéra-Comique en 1909.

3. Le docteur J. Barraud a publié dans la *Chronique medicale* du 15 novembre 1905 un article intitulé : *A quelle maladie a succombé Mozart?* — Tous les biographes ont raconté comment, par suite de l'absence de sa veuve, malade, et de la négligence de ses amis, l'inhumation des restes mortels de Mozart dans le cimetière Saint-Marc, à Vienne, eut lieu si précipitamment, que l'on ne marqua point le lieu exact de sa sépulture. Le monument funèbre inauguré en 1859 n'indique cet emplacement que d'une manière approximative.

4. La sœur de ce personnage possédait une copie, de la main du comte, où se lisaient les mots : « Requiem composto del conte Walsegg. » Le manuscrit original, de Mozart et Sussmaier, est aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Vienne.

5. On trouvera dans la *Bibliographie Mozartine* de M. de Curzon les titres de plusieurs écrits publiés à ce sujet. D'intéressantes remarques sur l'instrumentation du *Requiem* ont en outre été faites par F. Draseke, *Die Dynamik des Mozart schen Requiems*, dans l'*Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung*, de Berlin, du 14 mars 1884 et par M. F. Weingartner, *Die Posaunen in Mozart's Requiem*, dans *Die Musik*, 3[e] année, n° 7, 1[er] janvier 1906.

moyen des initiales M et S la part respective des deux compositeurs; il demeure constant que l'œuvre inachevée était digne de celui qui l'avait conçue et marquée de toute la force de son âme et de son talent. Comme toutes les messes de Mozart, elle ressort non de l'église, mais du concert : elle peut, malgré le jugement de Berlioz qui lui reprochait de manquer de trombones, y disputer le prix de l'émotion religieuse et de la beauté musicale à d'autres *Requiem* plus vastes, plus ambitieux, et surtout plus « dramatiques ».

S'entretenant un jour de l'année 1786 avec Dittersdorf, son musicien favori, l'empereur Joseph II l'invitait à tracer un parallèle entre Haydn et Mozart; éludant une réponse directe, Dittersdorf pria l'empereur de comparer les deux poètes lyriques de l'époque, Klopstock et Gellert ; sur quoi Joseph II prononça que tous deux étaient de grands poètes, mais que pour comprendre toute la beauté des œuvres de Klopstock, il fallait les lire plus d'une fois, tandis que celles de Gellert se laissaient pénétrer dès le premier coup d'œil. Dittersdorf alors proposa d'assimiler Mozart à Klopstock et Haydn à Gellert, et Joseph II s'amusa à compléter ce jugement par une autre comparaison, plus singulière, en disant que les compositions de Mozart ressemblaient à une tabatière d'or, ciselée à Paris, et celles de Haydn à une autre, de fabrication anglaise : ce qui dans sa pensée était reconnaître chez Mozart une plus grande délicatesse de goût, et chez Haydn une plus réelle solidité pratique. Dans le moment même où Klopstock régnait sans conteste sur toute la littérature allemande et se voyait appeler l'Homère germanique, c'était mettre Mozart au plus haut que de le lui comparer; lorsque les générations suivantes reprirent le même jeu de comparaisons littéraires et musicales, un autre nom, moins unilatéral, surgit comme l'équivalent nécessaire de celui de Mozart : et tandis que s'élevaient face à face les « olympiennes » figures de Beethoven et de Gœthe, il sembla qu'une même auréole de tendresse profonde et de pureté classique environnait les visages du « poète préféré de l'Allemagne », Schiller, et du compositeur de la *Zauberflote*.

VI

Au moment de la mort de Mozart, Haydn était à Londres. Quoique la musique fût cultivée dans toute l'Allemagne aussi activement qu'à aucune époque précédente, la charge d'en maintenir la gloire semblait retomber tout entière sur les épaules de l'auteur des *Symphonies*, tant étaient rares les compositeurs capables de faire valoir des droits à la succession de Mozart. Le plus qualifié pour lui succéder au théâtre semblait être Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), dont l'opéra-comique *Doktor und Apotheker*, joué à Vienne le 11 juillet 1786, avait, sous le patronage de Joseph II, obtenu le plus brillant succès. D'autres jolis ouvrages le suivirent, — *Betrug durch Aberglauben*, en 1786, *Das rothe Käppchen*, en 1788 ; — mais, incapable de créer des formes nouvelles ou de progresser au delà d'un niveau moyen de facilité mélodique, Dittersdorf restait un de ces bons musiciens dont le rôle consiste à émietter en piécettes les barres d'or pur forgées par des artistes de génie. Après l'*Enlèvement au sérail* il s'était emparé de l'invention du finale; après les *Nozze di Figaro*, il modifia le plan de ses ouvertures. A la suite de Haydn, il se rangea parmi les auteurs de quatuors et de symphonies, et sut plaire par des qualités de « rondeur» et d' « abondance ». Le plus grand effort qu'on lui vit faire pour se hausser jusqu'au rang des musiciens « créateurs » consista en un essai de symphonies descriptives sur les *Métamorphoses* d'Ovide[1].

Grâce à la double présence de Haydn et de Mozart, Vienne était pour longtemps devenue le centre de la culture musicale, dans tous les pays de langue allemande. On y rencontrait, auprès de Dittersdorf, Paul Wranitzky (1756-1808), né en Moravie, dans l'œuvre duquel figure, au milieu d'un grand nombre de compositions instrumentales, un opéra en trois actes, *Oberon, roi des Elfes*, joué en 1790; — Wenzel Muller (1767-1835), qui, à l'époque dont nous nous occupons, écrivait les premiers de ses deux cent trente opéras et opérettes; — Joseph Weigl (1766-1846), fils d'un musicien du prince Esterhazy et élève de Haydn, qui préludait au succès prochain de son célèbre opéra-comique *Die Schweizer Familie*, de même que Johann Schenk (1761-1836) commençait à attirer sur lui l'attention du public, un peu plus tard charmé par son *Dorfbarbier*. Les amateurs de musique instrumentale faisaient fête aux compositions de Léopold Kozeluch (1748-1818), de l'abbé Joseph Gelinek (1758-1825) et surtout d'Ignaz Pleyel (1757-1831), « musicien bien doué, que l'amour du gain entraîna à produire des œuvres de pacotille », œuvres d'ailleurs si « chantantes », si ressemblantes aux « bons modèles », et par conséquent si faciles à comprendre, si agréables à jouer, que leur succès contre-balançait celui des plus belles compositions de Haydn. A la même époque, l'abbé Maximilien Stadler (1748-1833) était renommé comme organiste et compositeur pour l'église.

Quelques musiciens établis en d'autres villes essayaient de disputer aux artistes viennois la faveur du public. L'abbé Sterkel (1750-1817), dont la musique de chambre était fort répandue, habitait Mayence; à Stuttgart vivait Johann-Rudolph Zumsteeg (1760-1802), resté célèbre par ses « ballades », forme agrandie du lied narratif; à Mannheim, où le dernier héritier direct de Johann Stamitz avait été Christian Cannabich (1731-1798), l'abbé Georg-Joseph Vogler (1749-1814) avait séjourné quelques années, dépensant comme pianiste, organiste, compositeur, une grande activité, sans s'acquérir de titres reels à l'admiration, jusqu'au jour où, confiné dans le rôle de professeur, il eut enfin la fortune d'attacher son nom à l'éducation musicale de Weber et de Meyerbeer; à Hambourg, le nœud de la vie musicale était formé par la nombreuse famille des Romberg, dont les deux membres les plus distingués, André Romberg (1767-1821) et Bernard Romberg (1767-1841), son cousin, devaient laisser des œuvres intéressantes; à Copenhague, Joh.-A.-Peter Schulz, que nous avons mentionné parmi les auteurs de lieder, donnait quelques opéras sur des livrets imités du français, et des chœurs pour une traduction de l'*Athalie* de Racine. A Berlin se trouvaient réunis Johann-Friedrich Reichardt (1752-1814), duquel, au milieu d'une production considérable et variée, survivent des lieder et le souvenir

1. *Dittersdorf's Lebensbeschreibung* (Autobiographie), Leipzig, 1801, in-8° ; une nouvelle édition avec introduction par E. Istel a paru en 1909 dans la collection populaire Reclam (Universal-Bibliothek). Carl Krebs, *Dittersdorfiana*, Berlin, 1900, in 8°. — Lobo, *Consonanzen und Dissonanzen*, Leipzig, 1869, p. 257 et suiv. — Le centenaire de la mort de Dittersdorf a occasionné en 1899 un essai de réhabilitation de ce musicien; un choix de ses œuvres instrumentales a été reimprimé sous le titre : *Dittersdorf's ausgewählte Orchester Werke*, Leipzig, in-fol.

de jolis opéras-comiques, dont plusieurs composés sur des livrets de Gœthe, *Erwin und Elmire*, *Jery und Bately*, *Claudine von Villabella*; Carl-Friedrich-Christian Fasch (1736-1800), le premier directeur de la « Singakademie »; Carl-Friedrich Zelter (1758-1832), qui fut son successeur, mais que notre temps ne connaît plus guère que par son amitié pour Gœthe; Bernard-Anselm Weber (1766-1821), un moment directeur de l'Opéra de Berlin, auteur d'opéras et de musique de scene.

Daniel Steibelt (1764-1823), dont les brillantes sonates de piano étaient fort goûtées, menait l'existence errante d'un virtuose et séjournait à Paris ou à Saint-Pétersbourg, plutôt qu'à Berlin, son pays natal. A Dessau, enfin, vivait presque obscurément un des meilleurs élèves de Franz Benda et d'Emmanuel Bach, le violoniste et compositeur Friedrich-Wilhelm Rust (1739-1796), que le zèle plus ingénieux que scrupuleux d'un de ses descendants et la crédulité de quelques érudits ont récemment tenté de faire passer pour un précurseur ou un modèle de Beethoven[1].

Un second Burney, renouvelant après vingt ans le même voyage en Allemagne, eût partout rencontré des compositeurs féconds, des virtuoses excellents, des théâtres prospères, des amateurs avides d'entendre ou d'exécuter les œuvres à la mode : sauf le vieil Haydn, il n'eût pas aperçu, au milieu de cette foule, un seul véritable maître.

Ce maître était né cependant, et moins d'un an après la mort de Mozart, il venait de Bonn à Vienne chercher les enseignements de Haydn. Un ami tendre et clairvoyant, le comte Waldstein, avait salué de cet adieu prophétique son départ de la petite cité rhénane :

« Cher Beethoven! Vous partez aujourd'hui pour Vienne, accomplissant vos désirs, si longtemps contrariés. Le génie de Mozart s'afflige encore et pleure la mort de son possesseur. Il a trouvé un refuge chez l'inépuisable Haydn, mais nul emploi. Par son intermédiaire, il cherche de nouveau quelqu'un à qui s'unir. Par un travail sans relâche, vous allez recevoir, des mains de Haydn, l'esprit de Mozart[2]. »

Ludwig van Beethoven était né à Bonn, sur la rive gauche du Rhin, le 16 décembre 1770[3]. Il avait pour grand-pere un musicien flamand attaché a la chapelle du prince-archevêque de Cologne; pour père, un ténor de la même chapelle. Sa mère, Maria-Madalena Keverich, d'humble origine, était veuve d'un valet de chambre de l'archevêque, lorsqu'elle épousa le chanteur Johann van Beethoven. L'enfance de Ludwig fut sans joie. Son père, homme avide, ivrogne et brutal, que hantaient seulement les récits des prodiges de Mozart, surveillait le précoce développement de ses facultés musicales, dans l'espoir d'y trouver la source de profits pécuniaires. Il lui faisait donner des leçons par tous les maîtres à sa portée : par un ténor de la chapelle, Tobias Pfeiffer; par un religieux franciscain, Willibald Koch; par un vieil organiste et claveciniste, van den Eeden; par Ch.-Gottlob Neefe, le compositeur de lieder et d'opéras-comiques, qui vint s'établir à Bonn en 1779, pour quelques années, comme organiste de la cour. Celui-ci donna pour pain quotidien au jeune Beethoven le *Clavecin bien tempéré* de Bach, et commença de lui apprendre à se servir de la « basse fondamentale » ; à douze ans, l'élève était en état de suppléer le maître à l'orgue et de tenir le piano dans l'orchestre du théâtre; il composait des variations, trois petites sonates dédiées à l'archevêque, un concerto qu'il exécuta à la cour, trois quatuors avec piano[4]. Neefe annonçait qu'il deviendrait « un second Mozart » s'il pouvait s'instruire en voyageant; au printemps de 1789, il réussit, en effet, à se rendre à Vienne, où il séjourna, faute de ressources, très peu de temps, et fut présenté à Mozart. D'Augsbourg, où il s'était arrêté en revenant et où il avait lié de durables amitiés, il dut se hâter de retourner à Bonn, où sa mère se mourait. Il la perdit le 17 juillet. « C'était pour moi, écrit-il, une si bonne, une si aimable mère, ma meilleure amie! Oh! qui donc était plus heureux que moi, alors que je pouvais encore prononcer le doux nom de mere, et qu'il était entendu[5]! » La pauvre femme avait succombé à la phtisie; son fils, atteint de crises d'asthme, se croyait menacé du même mal et souffrait d'une « mélancolie » que d'autres soucis aggravaient; il lui fallait remplacer dans les devoirs du chef de famille, vis-à-vis de ses deux jeunes frères, le père indigne que l'intempérance avait fait mettre a la retraite et auquel on ne pouvait même pas laisser le libre usage de sa modique pension[6]. Ainsi s'écoulaient pour Beethoven les belles années de l'adolescence et de la jeunesse, et telle lui apparaissait la vie, faite de deuils, de souffrances, de difficultés; mais il avait reçu de Dieu un cœur haut, une âme fière, et dans la ferme vision d'un idéal de « vertu » en même temps que dans le sentiment légitime de sa valeur d'artiste, il devait trouver de bonne heure la « raison de vivre »

1. Sur ces musiciens et sur la situation musicale de l'Allemagne vers 1792, on consultera, avec les ouvrages cités précédemment, les monographies de MM. Landshoff sur Zumsteeg, Berlin, 1902, in-8°; Schafhault, sur l'abbé Vogler, Augsbourg, 1887, in-8°, Pauli, sur Reichardt, Berlin, 1903, in-8°; Rintel, sur Zelter, Berlin, 1861, in-8°; et l'article de M. Neufeldt sur « le cas Rust » dans la revue *Die Musik* de Berlin, 12e année, n° 6, décembre 1912. — Reichardt a été, en même temps que compositeur, écrivain, et ses lettres de voyage sont une source fort utile de renseignements historiques — Steibelt, par son séjour à Paris, par son opéra français *Roméo et Juliette*, son *Recueil d'airs patriotiques*, sa sonate *la Défaite des Espagnols*, appartient à l'histoire de la musique en France pendant la période révolutionnaire.

2. Lettre datée de Bonn, le 29 octobre 1792.

3. Les ouvrages généraux les plus nécessaires à étudier pour l'histoire de la vie et des œuvres de Beethoven sont sa correspondance complete, publiée par Alfred Kalischer, *Beethoven's sämtliche Briefe*, Berlin, 1906-1908, 5 vol. in 8°; cette édition remplace les publications partielles de Nohl, Kochel Schöne, etc, d'après lesquelles M Chantavoine avait donné en traduction française un choix de lettres, sous le titre *Correspondance de Beethoven*, Paris, s. d. (1905), in-18. — la monumentale biographie de Thayer, *L. van Beethoven's Leben*, dont la 2e édition allemande, revisée et complétée par H. Deiters et Hugo Riemann, a paru à Leipzig, en 1901-1908, en 5 vol. in-8°. — les ouvrages des contemporains de Beethoven Wegeler et Ries, *Biographische Notizen*, etc, nouv. édition allemande, revisée par Kalischer, Berlin, 1908, in-8°; traduction française par Legentil, Paris, 1862, in-18; Schindler, *Beethoven's Biographie*, 3e édit., Munster, 1860, in-8°, trad fr par Sowinski, Paris, 1862, in-8°; G. von Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhaus, Erinnerungen an L. V. B.* (la Maison des Espagnols noirs, souvenirs sur L. V. B), nouv. édit. revue par Kalischer, Berlin, 1907, in-8° — Les catalogues des œuvres de Beethoven, dressés par Thayer, Berlin, 1865, in-8°, et par Nottebohm, Leipzig, 1868, in-8°. — Les deux vol. de *Beethoveniana*, de Nottebohm, Leipzig, 1872 et 1887, in-8°, le nouveau *Beethoveniana*, de Th. Frimmel, 2e édit., Vienne, 1890, in-8°, et le *Beethoven-Jahrbuch* du même auteur, dont le premier volume a paru en 1908. — Comme biographies abrégées, celles, en allemand, de Volbach, Munich, 1905, in-8°, et de Frimmel, Berlin, 1901, in-8°, et, en français, de Chantavoine, Paris, 1907, in-8°, de Romain Rolland, 2e édit., Paris, Hachette, 1908, in-18, et de V. d'Indy, Paris, Laurens, s. d. (1912), in-8°. — D'autres ouvrages relatifs à des faits particuliers ou des œuvres séparées seront indiqués ci-après. On trouvera un essai de bibliographie beethovenienne, par M. Calvocoressi, à la suite de la réédition qu'il a donnée du livre de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Paris, 1909, in-8°.

4. Sur toute cette période et la suite des études de Beethoven, voyez Nottebohm, *Beethoven's Studien*, Leipzig, 1873, in-8°, et Thayer, tome 1er de la 2e édition.

5. Lettre du 15 septembre 1787; trad. Chantavoine, p. 3.

6. Johann van Beethoven mourut subitement le 18 décembre 1792, peu de temps après l'installation de son fils à Vienne.

et le soutien d'une existence chargée de peines. L'exquise bonté, la délicatesse tendre qu'il cachait sous des dehors sauvages et rudes, lui devaient aussi attirer constamment des amitiés dévouées et profondes. A Bonn même, il s'était ainsi lié avec la famille de Breuning, avec le comte Waldstein, et ce fut grâce à ce dernier qu'il put, en 1792, obtenir de l'archevêque de Cologne le congé et le subside nécessaires pour aller de nouveau à Vienne, où il voulait terminer sous Haydn son instruction musicale.

Le choix d'un tel maître lui était dicté par la renommée de Haydn, sans doute aussi par l'admiration ressentie en face de ses compositions. Les leçons, qui roulaient sur le contrepoint simple, d'après un abrégé du *Gradus ad Parnassum* de Fux, se prolongèrent pendant environ un an : bien avant ce délai, Beethoven s'aperçut de la lenteur des procédés pédagogiques de son professeur, qui, préparant des œuvres nouvelles pour son second voyage en Angleterre, mettait peu de zèle à relire et corriger ses devoirs d'élève. Le jeune musicien se vit donc obligé de se tourner d'un autre côté et de chercher auprès de Johann Schenk, de Joh.-Georges Albrechtsberger et de Salieri les enseignements que ne lui procuraient pas les leçons de Haydn.

Beethoven fit, du 29 au 31 mars 1794, ses débuts de virtuose et de compositeur devant le public viennois, en jouant, aux concerts de bienfaisance de la « Tonkünstler-Societat », le 29, son concerto en *si bémol*, et, le 30, une improvisation, puis, le 31, un concerto de Mozart, dans une séance donnée au « Burgtheater » pour l'audition de la *Clemenza di Tito*, au profit de la veuve de Mozart.

Autant que l'on puisse en juger par ses œuvres et par les relations contemporaines, le jeu de Beethoven au piano se fondait sur les traditions de l'école de Carl-Ph.-Emm. Bach, dont les procédés de doigté lui avaient été dictés à Bonn par Neefe. Pour enseigner à son tour la technique du clavier, — notamment, vers 1801, à Carl Czerny, — Beethoven s'appuyait sur la méthode, restée classique, de l'accompagnateur de Frédéric II ; beaucoup plus tard, il s'en servait encore et recherchait les œuvres du même compositeur. L'exercice de l'orgue et de l'alto, qu'il avait pratiqué dès son enfance, avait agi sur sa formation de virtuose; l'on remarquait qu'il traitait le clavier du piano à la manière du clavier de l'orgue, et que son jeu lié comportait dans l'attaque moins d'élégance que de fermeté; l'usage d'un instrument à cordes lui avait procuré une grande indépendance des doigts de la main gauche. L'un des plus anciens jugements qui nous soient parvenus sur Beethoven pianiste — celui que le chapelain C.-L. Junker envoyait de Bonn, en 1791, à un journal de musique — indique déjà le caractère d'originalité qui frappait en lui les auditeurs : « Son jeu, était-il dit, se distingue tellement de la manière ordinaire de traiter le clavier, qu'il semble qu'il ait voulu s'ouvrir une voie toute nouvelle[1]. »

De plusieurs témoignages il est permis de conclure que le talent de Beethoven, comme exécutant, était formé lorsqu'il se fixa à Vienne, en 1793. Longtemps avant que ses œuvres fussent appréciées à leur valeur, on le considéra comme un « pianiste de premier ordre », qui réunissait à l'art de l'exécution et de la lecture celui de l'improvisation. Sous ce rapport, dès son arrivée il confondit d'étonnement et d'admiration les musiciens accoutumés cependant à de quotidiennes manifestations de ce genre et qui avaient assisté aux improvisations de Mozart. Joh. Schenk a laissé un minutieux récit de l'impression qu'il éprouva, le jour où Beethoven, sollicitant de lui des leçons, s'assit au clavier et se mit à improviser en sa présence : « Le souvenir de cette heure inoubliable est vivant dans mon âme, écrit Schenk ; son jeu était parfait, comme son invention. » Non moins formel fut le jugement prononcé par Gelinek, dans une conversation avec Czerny père, le lendemain d'une séance où il avait pour la première fois entendu Beethoven : « Oh! je me souviendrai de ce jour! Le diable est caché dans ce jeune homme. Jamais je n'avais entendu jouer ainsi! Il improvisait sur un thème donné par moi, comme jamais je n'ai entendu improviser Mozart lui-même. Ensuite il joua de ses propres compositions, qui sont au plus haut point merveilleuses et magnifiques, et il produisit sur le piano des difficultés et des effets desquels nous n'eussions pu jamais imaginer la moindre chose. » En 1798 eut lieu entre Beethoven et Wœlffl une lutte de virtuosité qui intéressa vivement les musiciens viennois; Wœlffl avait un jeu extrêmement brillant, et il était servi par des mains gigantesques, qui lui permettaient de réaliser des effets rares : le résultat de cette lutte resta donc incertain, sous le rapport de l'exécution. Beaucoup plus tard, une comparaison s'établit entre Beethoven et Hummel, dont la manière toute classique se faisait surtout remarquer par une netteté parfaite et une élégance composée de douceur et de grâce, tandis qu'à cette époque le jeu de Beethoven, empreint d'une force, d'une fougue inouïes, d'une « bravoure » et d'une hardiesse surprenantes, plein de contrastes poussés jusqu'à l'extrême, tantôt sentimental, passionné, tantôt humoristique, semblait à certains auditeurs être « peu délicat » et « quelquefois confus ».

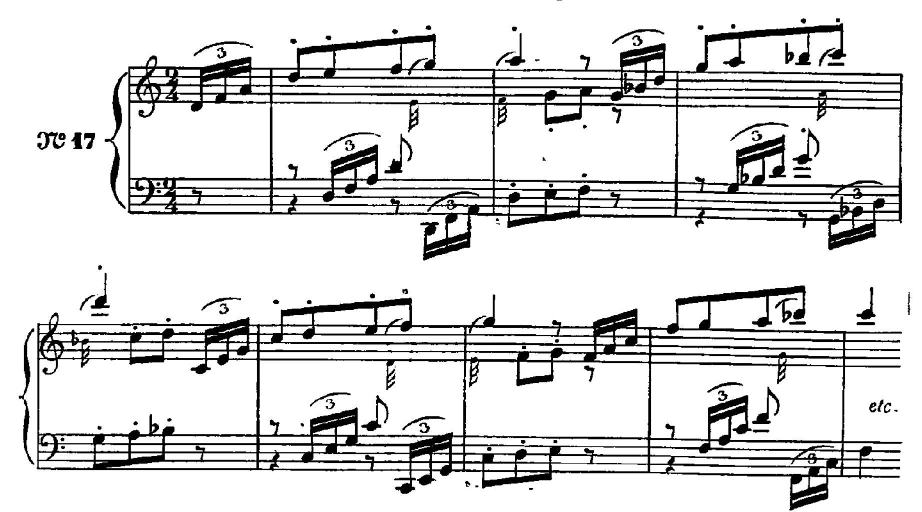
En cette même année 1795 où il avait débuté à Vienne comme pianiste, Beethoven avait publié les premières compositions auxquelles il donna un numéro d'œuvre; c'étaient trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1, dédiés au prince Lichnowsky. En 1796 parurent les trois sonates pour piano seul, op. 2, dédiées à Haydn, œuvre déjà «beethovenienne», quoique issue de l'étude de Haydn et de Mozart. Il a été dit plus haut comment, dans l'ensemble des œuvres de ces deux maîtres, les sonates de piano n'occupent qu'une place effacée, leur simplicité de formes, leur exiguïté, leur facilité d'exécution, les ayant fait un peu dédaigneusement restreindre à l'usage pédagogique. Chez Beethoven, au contraire, les sonates, échelonnées dans tout le cours de sa vie, se succèdent en une progression si constante et si magnifique, que, seules, elles pourraient suffire à représenter toute l'histoire de son génie. Presque dès le commencement, on voit Beethoven s'établir sur un terrain différent de celui que ses prédécesseurs occupaient et rehausser, en même temps que l'intérêt musical de la sonate, son intérêt pianistique[2]. Ni Haydn ni

1. Sur Beethoven considéré comme pianiste, on consultera, avec sa biographie par Thayer, et les ouvrages concernant les sonates, qui seront énumérés plus loin, un chapitre spécial du livre de Th. Frimmel, *Neue Beethoveniana*, p. 1 et suiv., et l'article du même auteur, *Von Beethoven's Klavieren*, dans *Die Musik*, 2e année, 14e livraison, 1er avril 1903. — Une note empruntée à Czerny peut trouver place ici : l'attitude de Beethoven au piano « était magnifiquement calme et noble, sans la plus petite grimace ».

2. Sur les Sonates de piano de Beethoven, outre les ouvrages généraux cités en tête de ce chapitre, on consultera : W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles, analyses des sonates de piano*, Saint-Pétersbourg, 1852, 2 volumes in-8° ; Ad.-B Marx, *Anleitung zum Vortrag*

Mozart n'avaient demandé au piano-forte, nouvellement adopté, tout ce qu'il était, dès son origine, en état de donner; leur technique, suivie par tous les contemporains, marquait sous plusieurs rapports un mouvement de recul, comparativement à celle des clavecinistes de l'époque du grand Bach. Accoutumé depuis l'enfance au style polyphonique par l'étude journalière du *Clavecin bien tempéré* et par le jeu de l'orgue, Beethoven ne pouvait se suffire de la « basse d'Alberti » ni des « accompagnements » stéréotypés au moyen desquels, jusque dans les pièces des maîtres, la main gauche du pianiste soutenait simplement les mélodies exposées par la main droite, comme elles l'eussent été par un chanteur ou par un instrumentiste « solo ». En recourant d'une manière libre et imprévue à des mélanges de dessins variés, à des dialogues, à des superpositions de thèmes et de rythmes, en exigeant de l'interprète autre chose que l'agilité des doigts, qui suffisait à l'exécution des sonates et des airs variés de Sterkel, de Kozeluch, de Gelinek, ou même de Haydn et de Mozart, Beethoven ouvrait à la littérature du piano un champ nouveau, que lui-même allait élargir jusqu'à des horizons infinis.

Les spécialistes de l'enseignement du piano ont fait remarquer l'extrême difficulté, voire l'impossibilité qu'on éprouve à classer « progressivement » les sonates de Beethoven[1]. Le « morceau de bravoure », conçu en vue de l'effet extérieur, tel que le firent éclore les virtuoses du XIXe siècle, n'existait pas pour lui; mais son exceptionnelle maîtrise du clavier lui permettait de ne jamais compter avec les obstacles ordinaires du doigté, lorsqu'il notait ses compositions, et les plus abordables d'entre elles, en apparence, recélaient assez de détails inattendus, assez de traits déconcertants, assez de modulations hardies, pour que l'on crût y voir quelques pièges malicieusement tendus à des rivaux. Tel passage, par exemple, de la sonate en *la majeur*, op. 2, n° 2, suffisait autrefois à dérouter les habitués du « déjà vu », et de nos jours préserve encore une belle œuvre de l'atteinte des pianistes médiocres :



Plusieurs œuvres vocales datent également de 1796 : la grande scène italienne : *Ah! perfido, spergiuro*, publiée seulement en 1810, comme op. 65; la célèbre *Adélaïde*, de Matthison, l'un des premiers et des plus « grands succès » de Beethoven, tant de fois rééditée, traduite, transcrite, « aujourd'hui un peu démodée », mais qui, « dans sa grâce un peu molle », était cependant « une page de la plus rare beauté comme développement mélodique et comme accompagnement pittoresque[2] ». Le soin, le « scrupule », que Beethoven apportait dans l'interprétation musicale des textes poétiques, se faisait remarquer déjà dans les juvéniles essais de lieder tentés à Bonn. En ce temps même de première ardeur productrice, il ne s'abandonnait pas, en écrivant, à cette fougueuse inspiration qui ravissait ses auditeurs lorsqu'il improvisait au piano, et l'on trouve une preuve touchante du travail de perfectionnement sur lui-même qu'il accomplissait incessamment, dans la lettre par laquelle il offrait à Matthison la musique d'*Adélaïde*, un peu plus de trois ans après l'avoir fait paraître : « Je vous envoie *Adélaïde* avec appréhension. Vous savez vous-même le changement qu'apportent quelques années chez un artiste qui va toujours plus loin; plus grands sont les progrès qu'il fait dans son art, et moins un artiste est satisfait de ses anciennes œuvres. Mon vœu le plus ardent est accompli si la composition musicale de votre céleste *Adélaïde* ne vous déplaît pas entièrement[3]. »

Les plus belles compositions des années suivantes, 1797-1801, furent les deux Sonates pour piano et violoncelle, op. 5, que Beethoven dédia au roi de Prusse

B.'scher *Klavierwerke*, 3e édition, Berlin, 1898, in-8°; Th. Wartel, *Leçons écrites sur les Sonates de B.*, Paris, 1865, gr. in-8°; Shedlock, *the Pianoforte Sonata*, Londres, 1895, in-8°, p. 160 et suiv.; Reinecke, *Die B.'schen Clavier-Sonaten*, 2e édit., Leipzig, 1897, W. Nagel, *B. und seine Klaviersonaten*, Langensalza, 1903-1904, 2 vol. in-8°, V. d'Indy, *Cours de composition*, tome II, Paris, 1909, p. 324-374.

1. Reinecke, *ouvr. cité*, p. 19. — L'excellent *Répertoire encyclopédique du pianiste* de H. Parent, tome Ier, p. 82 et suiv., donne des indications pédagogiques sur le degré relatif de difficulté d'exécution, dans les sonates de Beethoven.

2. H. de Curzon, *les Lieder et Airs détachés de Beethoven*, Paris, 1905, in-12.

3. Lettre du 4 août 1800.

Friedrich Wilhelm II, après les avoir jouées en sa présence, avec Duport, pendant un court voyage à Berlin; la jolie petite Sonate pour piano à quatre mains, op. 6; la sérénade et les trios pour violon, alto et violoncelle, op. 8 et 9; les sonates pour piano seul, op. 7, 10, 13, 14, 22, 26; les sonates pour piano et violon, op. 12, 23, 24; les six quatuors, op. 18; le septuor, op. 20; le concerto en *ut mineur*, op. 37; la première symphonie, en *ut*, op. 21. L'abondance de la production de Beethoven à cette époque dénote à la fois la vigueur avec laquelle son jeune génie se jetait à la conquête du glorieux héritage de Mozart et l'ascendant qu'il avait déjà pris sur le monde musical : car au mois de juin 1800, il pouvait répondre à une affectueuse interrogation de son ami Wegeler : « Mes compositions me rapportent beaucoup, et je puis dire que j'ai plus de commandes qu'il ne m'est presque possible d'y satisfaire[1]. » Ses anciens amis de Bonn, les Breuning, le comte Waldstein, l'avaient mis en relations avec plusieurs familles de l'aristocratie viennoise, chez lesquelles il avait aussitôt acquis de chaleureux partisans et de véritables amis. Sur les noms des Lichnowsky, des Brown, des Thun, des Brunswick, des Fries, des Kinsky, des Lichtenstein, des Lobkowitz, des Rasumovsky, des Zmeskall, des Erdödy, ont rejailli quelques étincelles de la gloire du grand homme dont ils surent, à différentes époques, par leur sympathie, par leur admiration, par leur dévouement, soulager les peines et favoriser l'essor[2]. En 1800, le prince Carl Lichnowsky, de tous ses admirateurs « le plus éprouvé », avait assuré à Beethoven une rente annuelle de six cents florins, pour lui permettre d'attendre une situation à sa convenance. En 1809, l'archiduc Rodolphe, le prince Lobkowitz, le prince Kinsky, s'associèrent pour lui offrir une rente de quatre mille florins et le retenir à Vienne, dont il songeait à s'éloigner : rente, d'ailleurs, que la dépréciation du papier-monnaie, à la suite des événements militaires et politiques, réduisit bientôt à un chiffre minime, et finalement au quart de sa valeur nominale. Le produit de ses œuvres et de ses leçons complétait le revenu strictement nécessaire pour exister simplement : mais Beethoven n'était pas plus un homme d'argent qu'un homme de cour; il rêvait d'une combinaison qui lui eût évité toute négociation financière avec le public et avec les éditeurs, d'une sorte de pension viagère en échange de laquelle il eût abandonné la propriété de toutes ses compositions; d'autres fois, il exprimait l'espoir d'un temps « plus prospère », où il pourrait consacrer son art « au bien des pauvres »; et ce fut toujours malgré lui, et comme avec humiliation, qu'il se trouva contraint trop souvent de « fixer ses yeux en bas pour les nécessités de la vie[3] ». Vis-à-vis ses nobles protecteurs, il se tenait, avec une ombrageuse fierté, dans une attitude d'égalité, — prince de la musique auprès des princes du monde, — que ses hautes qualités morales aussi bien que son génie lui permettaient de maintenir, et que n'avaient connue aucun des grands artistes de la génération précédente. Plusieurs femmes de l'aristocratie viennoise, auxquelles il donnait des leçons, ne pouvaient lui faire agréer en échange que des ouvrages de leurs mains; rarement ses dédicaces avaient pour mobile l'attente d'un présent[4]. Il n'entendait pas s'assujettir au « service » d'un « musicien de cour », et s'il se trouvait honoré de quelques amitiés princières, il se savait quitte en faisant à son tour honneur, par son génie, aux hôtes qui le recevaient. Ainsi se trouvait renversée toute l'ancienne conception du rôle de l'artiste dans la société, et la profession musicale pouvait saluer en Beethoven son libérateur.

Tandis que la réputation du jeune maître s'établissait brillamment à Vienne, une souffrance nouvelle, la plus dure qui puisse atteindre un musicien, vint le frapper. « Ton Beethoven est profondément malheureux, écrit-il à son ami Amenda. Sache que la plus noble partie de moi-même, mon ouïe, s'est beaucoup affaiblie; déjà, lorsque tu étais auprès de moi, j'en sentais les symptômes, mais je les taisais; maintenant cela n'a fait qu'empirer; une guérison est-elle possible ?... Je l'espère sans doute, mais à peine. » — Et à Wegeler : « Je peux dire que je passe misérablement ma vie; depuis presque deux ans j'évite toutes les réunions, parce qu'il ne m'est pas possible de dire aux gens : « Je suis sourd. » Si j'avais n'importe quel autre métier, cela irait encore, mais dans le mien, c'est une situation terrible! » A Wegeler encore, le 16 novembre 1801 : « Tu pourras à peine croire quelle vie désolée, triste, j'ai passée depuis deux ans; la faiblesse de mon ouïe m'est partout apparue comme un spectre, et je fuyais les hommes, je devais paraître misanthrope, tout en l'étant si peu!... Oh! si j'étais délivré de ce mal, j'étreindrais le monde[5]! » Le paroxysme de cette crise désespérée se traduit, au mois d'octobre 1802, par le célèbre « testament » daté de Heiligenstadt, un vallon de la campagne viennoise où Beethoven était allé, sur le conseil de ses médecins, chercher dans le repos et le silence des champs une amélioration à sa maladie. Tous ses biographes ont reproduit cette plainte déchirante, qu'il faut relire si l'on veut entrevoir son âme et pénétrer le sens profond de quelques-unes de ses œuvres[6].

La surdité de Beethoven se rattachait à un état morbide dont les manifestations prirent successivement des formes très diverses. Tantôt des douleurs d'entrailles, tantôt l'asthme, la toux, la fièvre, le tourmentèrent; on sait qu'il mourut à cinquante-sept ans, hydropique; sa vue était délicate et lui imposa souvent de grands ménagements. C'est donc à travers un enchaînement ininterrompu de maux physiques que se développa son génie. Un effort inouï de volonté les lui fit surmonter, et c'est pour ainsi dire dans la fournaise où le plongeait en 1802 la certitude de l'incurabilité de son mal, que, pareil aux trois jeunes hommes de la Bible, il chante et s'affermit dans la foi de l'idéal absolu, de l'éternelle beauté. C'est à Heiligenstadt qu'il compose sa deuxième symphonie, en *ré*, œuvre de grâce et d'hu-

1. Lettre du 29 juin 1800.

2. Hanslick, *Geschichte der Concertwesens in Wien*, p. 46, a invoqué en faveur des nobles amateurs viennois le témoignage non suspect d'un Allemand du Nord, Max Marie von Weber, qui écrit : « Entre toutes les aristocraties du monde, l'aristocratie autrichienne, qu'aucune autre ne surpasse par le rang et la richesse, occupe une place à part relativement à ses rapports avec l'art, et spécialement avec la musique. Tandis que dans l'Allemagne du Nord le rôle de la noblesse est presque nul vis-à-vis le développement de l'art et de la science, au contraire, en Autriche, le nom d'une grande famille se relie presque toujours à chaque fait notable de l'histoire de la civilisation. »

3. V. la lettre de 1823, à Cherubini, trad. Chantavoine, p. 208.

4. Ce fut le cas pour la messe en *ré*, que Beethoven avait fait entendre et graver à ses frais, et dont il offrit des exemplaires à plusieurs souverains. — Sur toute cette question, voyez l'article de Guido Adler, *Beethoven und seine Gönner*, dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1900*, p. 71 et suiv.

5. Traduction Chantavoine, p. 16, 23, 30. — Wegeler et Ries, trad. Legentil, p. 38 et 57.

6. M. Kalischer a publié un fac-simile du manuscrit autographe dans *Die Musik*, 1re année, 1902-1903, nº 12.

mour; c'est de la même cruelle année que datent les Sonates pour piano et violon, op. 30, les Sonates pour piano seul, op. 27 et 31, les romances pour violon et orchestre, op. 40 et 50.

A la seconde sonate de l'op. 27, qu'une tradition sans fondement a surnommée « Sonate du clair de lune », se relie l'un des épisodes les plus souvent racontés de la vie de Beethoven, celui de son amour pour Giulietta Guicciardi. Wegeler, son ami de jeunesse, en joignant à ses souvenirs ceux de Stephan von Breuning, de Ferdinand Ries, de Bernard Romberg, a rapporté que « Beethoven ne fut jamais sans une passion, surtout pour des dames d'un haut rang[1] ». C'est en 1801 que parmi ses nobles élèves vint prendre rang la belle et coquette Giulietta, fille du comte Guicciardi, conseiller de chancellerie à Vienne; elle avait seize ou dix-sept ans, Beethoven trente et un. On la reconnaît dans ces lignes de la lettre à Wegeler, du 16 novembre 1801 : « Je vis de nouveau un peu plus agréablement; je me mêle davantage parmi les hommes... Ce changement, une chère, charmante fille l'a accompli; elle m'aime, et je l'aime : voici de nouveau quelques moments heureux, depuis deux ans; et c'est la première fois que je sens que le mariage pourrait donner le bonheur. Malheureusement, elle n'est pas de ma condition; et maintenant, à dire vrai, je ne pourrais pas encore me marier : il faut que je me remue bravement encore[2]... » La dédicace de la Sonate en *ut dièse mineur* est adressée à « la damigella Contessa Giulietta Guicciardi ». Faut-il reconnaître en cette jeune fille la destinataire de la lettre si belle, écrite comme en lignes de feu, « à l'immortelle bien-aimée »? Le manuscrit de cette lettre, sans nom, sans autre date que « lundi 6 juillet », fut trouvé chez Beethoven, après sa mort, par Stephan von Breuning. Schindler, qui en publia le texte le premier, y inscrivit le millésime 1801, qui s'accorde avec celui de la lettre à Wegeler, avec l'époque de la composition de la Sonate en *ut dièse mineur*, et, chose plus concluante, avec l'inscription « lundi 6 juillet[3] ». Thayer le premier éleva des objections contre l'interprétation de Schindler; mais ce fut seulement après la publication en 1890 d'une brochure signée Mariam Tenger que l'on vit se répandre l'opinion d'après laquelle la lettre aurait été écrite en 1806 à Thérèse Brunsvik[4].

La publication récente des mémoires de la comtesse de Brunsvik[5], loin d'apporter à la version Tenger la confirmation annoncée, n'a fait que renforcer les doutes exprimés déjà par M. Kalischer[6] et partagés par d'autres « beethoveniens ». Depuis lors, d'autres noms ont été proposés pour résoudre l'énigme de « l'immortelle bien-aimée ». Avec M. Fritz Volbach, nous dirons : « Assez sur ce sujet! Nous ne pouvons que présumer, et pas même prévoir si l'obscurité qui enveloppe l'histoire de cette passion sera un jour dissipée. Il suffit de reconnaître, par les lettres de Beethoven, qu'il aima de toute la force de sa grande âme. La profonde douleur qu'il dut trouver dans le renoncement, il ne la confia qu'à son art[7]. » Peut-être faut-il en deviner la résonance dans les accents désespérés du testament d'Heiligenstadt, où Beethoven ne parle ouvertement que de sa surdité, cachant aux regards des hommes les déchirements de son cœur[8].

VII

Les auteurs qui, à la suite de Fétis et de Lenz, ont voulu diviser en « trois styles » le développement continu de la pensée de Beethoven, ne se sont pas accordés sur le choix d'un point de démarcation entre les « manières » successives. Tandis que Fétis faisait commencer la seconde à l'op. 55 (symphonie héroïque), de Lenz remontait jusqu'à l'op. 26, et Mme Wartel désignait l'op. 27, parce que « sur un tel sujet la question de la forme est considérable », et que c'est là qu'en fait de musique de piano l'on voit Beethoven « rompre avec celle consacrée jusqu'alors[9]. » De telles divergences sont la première preuve de l'inanité de ces classifications. La complète indépendance dans l'emploi des formes musicales, que Beethoven manifestait dans les deux sonates op. 27, n'était pas moins flagrante dans l'op. 26 et dans de nombreux fragments des œuvres antérieures. A la vérité, elle éclatait surtout en pleine lumière dans les deux splendides poèmes pour le piano de l'op. 27, débordant tous deux d'une richesse inouïe de forme et de pensées, et qui expriment en un langage si véhément les alternatives d'espoir et d'amertume, de révolte et de tendresse, qui secouaient alors l'âme de Beethoven.

Si l'expression passionnée des émotions sentimentales emplit à cette époque un grand nombre de ses créations, d'autres le montrent pénétré des idées d'héroïsme et de liberté, nées de la Révolution française, et qui s'étendaient en ondes irrésistibles jusqu'aux confins de l'Europe et jusqu'à ceux de la vie sociale. Leur propagation s'entourait de la gloire militaire. En faisant route de Bonn vers l'Autriche, en 1792, Beethoven avait traversé des armées en marche. A Vienne, il connut les Français, il fréquenta chez Bernadotte. Tant d'événements prodigieux, qui bouleversaient le vieux monde, exaltaient en lui ce penchant inné vers toutes les révélations de la grandeur morale qui lui faisait adopter, pour ses lectures favorites, Plutarque, Homère et Shakespeare. A mesure que la volonté de « prendre le destin à la gorge » s'affermit en lui et qu'il sentit les forces de son intelligence grandir et se rapprocher du but qu'il concevait, mais qu'il ne pouvait décrire[10], cet élan vers une transfiguration héroïque des sentiments se fait jour dans ses œuvres en verbes plus précis et plus enflam-

1. Wegeler et Ries, trad. Legentil, p. 62. — « Ces amours semblent avoir toujours été d'une grande pureté... Beethoven avait quelque chose de puritain dans l'âme; les conversations et les pensées licencieuses lui faisaient horreur; il avait sur la sainteté de l'amour des idées intransigeantes... » (R. ROLLAND, *Beethoven*, p. 20.)

2. La date de cette lettre, 16 novembre 1801, donnée par Wegeler, et admise sans opposition par la plupart des biographes, a été par d'autres reportée au 16 novembre 1800. C'est sous ce millésime qu'elle figure dans la traduction Chantavoine, p. 28.

3. L'indication du jour de la semaine ne permet de placer la lettre qu'en 1801 ou 1807, années où le 6 juillet tombait un lundi.

4. M. Tenger, *Beethoven's unsterbliche Geliebte*, Bonn, 1890, in-8°.

5. La Mara, *Beethoven's unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren*, Leipzig, 1909, in-8°.

6. A. Kalischer, *Die unsterbliche Geliebte Beethoven's*, Dresde, 1891, in-8°. — Nous avons résumé le débat dans un article du *Courrier musical* du 1er janvier 1909.

7. F. Volbach, *Beethoven*, Munich, 1905, in-4°, p. 46.

8. Rien ne renseigne sur la date de la rupture avec Giulietta. Le 3 novembre 1803 elle épousa le comte Gallenberg.

9. Th. Wartel, *Leçons écrites sur les sonates de Beethoven*, Paris, 1865, p. 77. — C'était une habitude de l'ancienne critique d'étiqueter et de ranger en compartiments étanches les degrés logiquement parcourus par un artiste, dans la marche progressive vers la complète expression de sa personnalité. Baini, en 1828, ne divisait-il pas en « dix styles » les œuvres de Palestrina? Le plus récent partisan de la théorie des trois styles de Beethoven a été M. V. d'Indy, qui essaye de la formuler en un axiome applicable à tous les artistes créateurs.

10. Ce sont ses propres paroles dans la lettre à Wegeler du 16 novembre 1801.

més. Déjà des thèmes épiques passent parmi la foule des figures musicales qui peuple ses créations; ils se font plus visibles en 1801 dans la « marche funèbre » de l'op. 26, en 1802 dans la deuxième des trois Sonates pour piano et violon, dédiées à l'empereur de Russie, Alexandre Ier. En 1803, toute une œuvre s'en inspire : la *Symphonie héroïque*.

Beethoven avait écrit cette œuvre en l'honneur de Napoléon Bonaparte, premier consul, qu'il entrevoyait, à travers ses lectures de Plutarque, pareil à l'un des grands citoyens de Rome. Le jour où Ries, son élève, le détrompa, en lui annonçant que Napoléon venait de « se déclarer empereur », il entra en colère, et, s'écriant : « Ce n'est donc rien qu'un homme ordinaire! Maintenant il va fouler aux pieds tous les droits des hommes; il ne songera plus qu'à son ambition; il voudra s'élever au-dessus de tous les autres et deviendra un tyran! » — il alla vers son manuscrit déposé sur une table et arracha le premier feuillet, qui ne portait que les mots : Bonaparte — Luigi van Beethoven[1]. L'œuvre reçut alors le titre de *Symphonie héroïque*, qui, en 1806, sur la première édition en parties séparées, se compléta ainsi : *Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo*. Au lieu du premier consul, ce fut le prince Lobkowitz qui en reçut la dédicace. Les premières auditions eurent lieu dans son château de Raudnitz, en Bohême, à partir du mois d'août 1804; le 7 avril 1805, dans un concert du violoniste Clément, au théâtre « an der Wien », fut donnée à Vienne la première exécution publique.

La même étude complète de toutes les phases du développement génial de Beethoven, que l'on peut entreprendre en isolant de son œuvre la série de ses sonates de piano, peut s'effectuer aussi en considérant la succession chronologique de ses neuf symphonies. Parce qu'elles renferment en elles tout un monde, elles parlent à chacun le langage qui répond à ses pensées, et chacun, les regardant se refléter dans le miroir de sa propre vie, en peut concevoir une interprétation personnelle, qui reste vraie sous l'apparence d'une extrême diversité. De là les méthodes opposées d'exécution présentées par les grands chefs d'orchestre; de là aussi les commentaires que l'on voit se succéder sans relâche dans toutes les langues, signées non seulement de musiciens et de critiques spéciaux, mais d'écrivains étrangers aux études musicales, qui n'ont pu rencontrer ces œuvres sur les limites de leur champ d'action sans que la révélation leur échappe de l'impression qu'ils en avaient ressentie : Lamennais y entendait résonner l'hymne « magnifique comme l'œuvre de Dieu », où se fondent tous les sentiments « qui font de l'homme l'interprète des êtres innombrables qu'il résume en soi »; Albert Sorel y voyait flamboyer le symbole de l'époque napoléonienne. Chacun y sent vibrer l'écho de ses rêves, et il en sera ainsi tant que durera la musique, parce que Beethoven, musicien allemand du XIXe siècle, a été non pas seulement le représentant d'un peuple et d'une époque, mais celui de l'homme total, universel, dont l'idiome, l'habitat ou le costume déguisent, mais ne changent pas l'anatomie morale. C'est pourquoi, bien qu'il paraisse de plus en plus difficile de « dire du nouveau » sur les neuf symphonies, les gloses s'en succéderont, qui marqueront les transformations de la sensibilité à leur égard, comme aux pieds d'une indestructible roche des lignes mouvantes de sable mesurent le passage et la hauteur des marées[2].

Lors même qu'ils les abordent simplement en « gens de métier », les musiciens trouvent dans les neuf symphonies d'inépuisables sujets d'étude. La première, en *ut*, op. 21, qui paraissait se conformer docilement, par ses dimensions et ses formes générales, aux modèles de Mozart et Haydn, laissait cependant pressentir, dès le premier accord, des désirs d'indépendance. La seconde, en *ré*, op. 36, écrite en 1802, apparaissait déjà comme plus hardiment personnelle, dans son scherzo et son finale surtout, et témoignait, sous le rapport de l'instrumentation, d'une sûreté plus grande. Un pas de géant se trouvait franchi avec la troisième symphonie (héroïque), en *mi bémol*, op. 55, où resplendit un génie en pleine possession de lui-même et délivré des derniers liens qui laissaient reconnaître en lui le disciple audacieux de ses prédécesseurs. Déjà, par sa seule étendue, la symphonie héroïque se plaçait hors de toute comparaison avec les œuvres antérieures. Elle s'en écartait davantage encore par tous les détails de sa structure intérieure : profusion de thèmes accessoires, joints aux deux thèmes fondamentaux et issus soit de ceux-ci, soit de la libre invention du compositeur; épisodes nouveaux, amenés par l'introduction de ces dessins secondaires; développement de parties autrefois purement conventionnelles, telles que la coda du premier morceau; individualité des instruments, dont le nombre n'était point augmenté, mais dont le rôle acquérait une importance et une diversité inconnues; éclat des contrastes dynamiques; hardiesse des harmonies; tout cela renversait en bien des cas les habitudes de l'époque, et montrait clairement en Beethoven un « révolutionnaire ». C'est donc chose grandement à l'honneur du public de ce temps, qu'il se soit trouvé du premier coup des hommes en grand nombre pour plier le genou devant de telles œuvres : car, si l'on peut assurer qu'au regard de ses douleurs intimes, Beethoven fut le plus malheureux des musiciens, on ne saurait aucunement le représenter sous l'aspect d'un « méconnu »; les jugements arriérés que portèrent sur lui certains compositeurs, théoriciens, journalistes de son temps et de l'époque suivante, n'empêchèrent point que ses œuvres ne fussent immédiatement admirées, au moins par une élite d'amateurs[3].

1. Wegeler et Ries, trad. Legentil, p. 103. — Ce fut le 30 avril 1804 que Napoléon se fit décerner par le Tribunat le titre d'empereur héréditaire des Français. La scène racontée par Ries se place donc quelques jours après cette date.

2. En dehors des ouvrages d'ensemble sur la vie et l'œuvre de Beethoven, plusieurs travaux importants ont été consacrés spécialement aux symphonies. Parmi les plus anciennes analyses, on relit toujours celles de Berlioz, reproduites dans toutes les éditions de son volume *A travers chants*. Les articles de d'Ortigue, qui datent de la même époque, se trouvent dans son recueil *le Balcon de l'Opéra*, Paris, 1833, in-8°. Pour d'autres commentaires anciens, V. notre *Histoire de la symphonie à orchestre*, Paris, 1882, in-8°. — Parmi les ouvrages récents, on doit placer en première ligne le beau livre de sir Georges Grove, *Beethoven and his nine symphonies*, Londres, 2e édit., 1896, in-8°. V. aussi : Neitzel, *B's Symphonieen nach ihrem Stimmungsgehalt erläutert*, Cologne, 1891, in-8°; Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, t. Ier, part. Ire, Leipzig, 1898, in-8°, les petites brochures, séparées pour chaque symphonie, de la collection *Der Musikführer*; J.-G. Prod'homme, *les Symphonies de Beethoven*, Paris, s. d. (1906), in-8°, F. Weingartner, *Ratschläge über die Aufführungen Beethoven's Symphonieen* (Conseils pour l'exécution des symphonies de Beethoven), Leipzig, 1906, in-8°.

3. Entre les anecdotes qui se rapportent à ce sujet, l'une des plus amusantes est la demande d'un diplomate anglais qui en 1816, après la symphonie en *la*, fit prier Beethoven de composer pour lui deux symphonies « dans le style des deux premières ». Schindler eut la naïveté de se charger de la proposition, qui mit Beethoven en grande colère. V. Schindler, t. II, p. 367, et Grove, p. 43, qui rectifie le

De toutes les acceptions du mot « héroïque », celle qui se rapporte aux « capitaines illustres » étant la plus répandue, l'opinion a été souvent exprimée que le premier morceau et la marche funèbre de la troisième symphonie répondent seuls à son titre. Imbu de cette idée, Fétis imagina même la fable de la substitution du finale en variations à un autre en forme de marche guerrière, que Beethoven aurait enlevé de sa partition en même temps qu'il en ôtait le nom de Bonaparte, et dont il aurait fait le finale de la symphonie en *ut mineur*. Depuis longtemps on a cessé de prendre au sérieux cette assertion[1]. Plus avisés ont été les critiques qui ont su voir dans les quatre parties de la symphonie le développement de l'idée d'héroïsme, envisagée sous toutes ses faces, et, dans le finale, une merveilleuse apothéose. Le thème en était emprunté au ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*, que Beethoven avait écrit en 1800-1801 pour l'opéra de Vienne; déjà en 1802-1803, il avait traité le même motif en variations pour le piano (op. 35). Était-ce pour son élégance mélodique qu'il le chérissait à ce point, ou bien faut-il supposer que son emploi dans le ballet lui donnait une signification active, de nature à suggérer au compositeur son évocation dans la symphonie héroïque? Jusqu'à ce qu'un exemplaire du livret de ce ballet ait été retrouvé, on restera dans le doute[2].

Les remarques qui ont été présentées au sujet du thème principal du premier morceau de la Symphonie héroïque offrent un grand intérêt pour l'esthétique générale du langage musical. Il n'est personne qui ne se souvienne de ce thème si noble en même temps que d'une si absolue simplicité de construction, formé des seules notes de l'accord parfait et précédé d'une solennelle affirmation de cet accord :



Or les quatre mesures de ce thème existaient dans l'ouverture du petit opéra-comique *Bastien und Bastienne*, que Mozart enfant avait composé en 1768[3] :



Que l'analogie de ces deux thèmes ait eu pour cause une rencontre fortuite ou une « réminiscence », leur rapprochement semblerait prouver qu'une même succession de sons, rythmée de même, peut convenir à l'expression de deux idées opposées, et que par conséquent l'imprécision du langage musical est absolue, ou plutôt, qu'il n'existe pas proprement de langage musical. Il est donc infiniment curieux d'apprendre, par d'autres rapprochements, qu'une conformité de sujet engendre réellement, entre les œuvres d'un même maître ou de deux ou plusieurs maîtres, une analogie de facture mélodique et rythmique. C'est à quoi est arrivé Alfred Ernst en étudiant la formation des « motifs du héros » dans l'œuvre de Wagner[4], et en donnant des quatre motifs typiques de *Lohengrin*, *Siegfried*, *Walther* et *Parsifal*, une definition dont lui-même a brièvement indiqué l'application au dessin initial de la Symphonie héroïque : « Tous ces motifs sont d'une forme simple, extrêmement nette, d'un mouvement mélodique très accusé. — Ils sont composés d'une figure initiale suivie d'un ou deux autres éléments thématiques qui la complètent et à certains égards la développent... — Cette figure initiale et ces éléments thématiques, considérés au point de vue de la mélodie, sont essentiellement diatoniques; au point de vue harmonique, ils sont harmonisés simplement, de manière à garder un caractère unitonal très accentué. — La figure initiale du motif, la tête du sujet, est toujours l'élément le plus caractéristique de ce motif, persistant plus que tous les autres, et souvent seul, à travers les altérations, modifications et fragmentations. — Cette figure initiale est toujours attaquée sur l'accord parfait du ton; elle affirme le ton dans tout son éclat, avec la plus grande décision et la plus grande simplicité. Harmonisée principalement

rrcit quant au nom du personnage. Les exemples les plus notoires du pedantisme rétrograde de quelques « professeurs » sont ceux de Dionys Weber, qui n'avait pas attendu l'Héroïque pour proclamer « dangereuses » les œuvres de Beethoven, et de Fétis, qui en condamnait les « manques de goût » et les « fautes d'harmonie ».

1. Marx se croyait obligé de la discuter patiemment; Grove en fait à peine mention.

2. On n'en connait plus que le scenario, assez obscur.

3. Ce fait a été signalé pour la première fois par Holmes, puis par Jahn, Grove, etc. On a conclu, après enquête, que Beethoven, dans sa jeunesse, avait pu entendre à Bonn l'opérette de Mozart.

4. A. Ernst, *les Motifs du heros dans l'œuvre de R. Wagner*, dans la *Rivista musicale italiana*, vol. 1er, 1894, p. 657 et suiv. — V. aussi l'article du même auteur sur le *Motif de l'epée dans la Walkyrie*, même vol., p. 39.

sur l'accord parfait de tonique, elle tend à être elle-même, en majeure partie, un arpège de cet accord... »

Le caractère héroïque du thème initial de la troisième symphonie a été si nettement senti par tous ses commentateurs, que la proposition d'un programme descriptif ne pouvait manquer de se produire : et le premier morceau a été décrit en effet comme une « bataille idéale », où se perçoivent des « cliquetis d'armes »,



un « engagement serré », des gémissements de blessés et le triomphe du vainqueur. Rien n'était plus éloigné de l'esprit de Beethoven que ces peintures de détail, auxquelles il eut recours une fois, en 1813, pour écrire une « grande ouverture descriptive » sur la bataille de Vittoria (*Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria,* op. 91). Une idée poétique ou morale résidait très souvent à la base de ses compositions : il était rare qu'il en fît mention, plus rare encore qu'il inscrivît sur l'œuvre un programme, même abrégé[1]. Aux amis qui le questionnaient sur le sens expressif de telle ou telle œuvre, il répondait parfois par une brève indication, que chacun s'appliquait ensuite à développer et poursuivre. Ainsi pour le début de la symphonie en *ut mineur,* que, selon Schindler, Beethoven aurait expliqué en disant : « Le destin frappe à la porte! » — pour la sonate de piano en *sol,* op. 13, n° 2, dont le thème initial dialogué entre les deux mains aurait représenté « le principe masculin et le principe féminin, celui qui demande et celui qui refuse ». A propos des sonates en *ré mineur,* op. 31, n° 2, et en *fa mineur,* op. 57, il dit encore à Schindler : « Lisez la *Tempête* de Shakespeare, » — ce que, en 1902, un pianiste s'avisa de traduire, sur un programme de concert, en citations découpées dans le poème en question, et adaptées à chaque morceau de la sonate op. 31, qui elle-même se trouvait intitulée *Sonate sur la « Tempête » de Shakespeare*[2]. Plus perspicace que Schindler, Reichardt, en 1808, constatait que Beethoven, lors même qu'il se proposait de dépeindre dans une œuvre les traits caractéristiques d'une figure déterminée, — celle de Coriolan, dans la splendide ouverture écrite en 1807 pour un drame de H.-J. von Collin, — y faisait prédominer ceux de sa propre ressemblance. C'est ainsi que dans le choix du sujet de son unique opéra, et dans les accents prêtés à ses personnages, s'exprime également sa propre sentimentalité, avec d'autant plus de force que sa droiture absolue et sa rude sincérité lui eussent rendu à peu près impossible la composition d'un opéra dont le livret serait resté pour lui antipathique ou seulement indifférent.

Une légende cent fois répétée veut que Beethoven, après avoir entendu à Vienne l'opéra de Paër, *Léonore,* ait dit au maestro italien : « Votre opéra me plaît, je veux le remettre en musique. » Cette légende, comme beaucoup d'autres, est démentie par les faits. A l'époque où l'ouvrage de Paër fut représenté pour la première fois, à Dresde, le 3 octobre 1804, Beethoven était déjà en pourparlers avec Sonnleithner pour l'arrangement d'un livret tiré directement de la pièce française de Bouilly, *Léonore* ou *l'Amour conjugal,* qui avait été jouée à Paris, sur le théâtre Feydeau, le 19 février 1798, avec la musique de Gaveaux, et qui avait servi de modèle à l'opéra de Paër[3]. Le sujet de ce drame, quels que fussent les détails de sa mise en œuvre, devait plaire à Beethoven, puisqu'il y voyait glorifier sa propre conception de l'amour, dans ce qu'il a de plus profond et de plus pur. Il se mit donc volontiers au travail, et dans l'été de 1805 acheva sa partition pendant quelques mois passés à la campagne, à Hetzendorf. La première représentation fut donnée le 20 novembre 1805, au théâtre « an der Wien ». L'affiche portait : « *Fidelio, oder die eheliche Liebe,* eine Oper in 3 acten, — *Fidelio* (et non pas, comme il a été dit, *Leonore*) ou l'Amour conjugal, opéra en trois actes, librement imité du français par Joseph Sonnleithner; la musique est de Ludwig van Beethoven[4]. »

1. Grove a dressé une liste des titres littéraires donnés par Beethoven à plusieurs de ses compositions : op. 13, Sonate pathétique; — op. 18, n° 6, *la Malinconia,* adagio d'un quatuor; — op. 26, *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe.* — op. 55, *Symphonie héroïque;* — op. 68, *Symphonie pastorale;* — op. 81, *les Adieux, l'absence et le retour,* sonate, — op. 91, *Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria;* — op. 129, *Die Wuth über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice* (la Colère sur le sou perdu, épanchée dans un caprice); — op. 132, *Canzona di ringraziamento, in modo lidico, offerta alla Divinità da un guarito* et *Sentendo, nuova forza,* deux morceaux du quatuor, — op. 135, *Der schwergefasste Entschluss : muss es sein? es muss sein!* (la Résolution difficile : cela doit-il être? cela doit être!), finale du quatuor; — sans numéro d'œuvre : *Lustig, traurig* (Gai, triste), pour piano. Plusieurs de ces titres n'impliquent pas de programme. Les surnoms donnés à d'autres œuvres : op. 27, n° 2, *Sonate du clair de lune;* — op. 28, *Sonate pastorale;* — op. 57, *Sonata appassionnata;* — op. 53, *Sonate l'Aurore;* — op. 73, *l'Empereur,* — proviennent de la fantaisie des éditeurs ou des interprètes.

2. Ce fait est rapporté par M. Nagel, t. II, p. 42, note.

3. Il est même douteux que l'opéra de Paer ait été joué à Vienne. V. Thayer, t. II, p. 265 et suiv.; — G. Servières, les autres opéras de *Leonore,* dans le *Guide musical* des 5 et 12 mars 1899. — On doit noter qu'une partition d'orchestre, en copie, de la *Leonore* de Paer, est mentionnée dans l'inventaire mobilier de la succession de Beethoven. V. Thayer, *Verzeichniss,* p. 180.

4. Sur l'histoire de *Fidelio,* outre les ouvrages généraux, cf. Otto Jahn, *Leonore oder Fidelio,* dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung,* de Leipzig, des 27 mai et 3 juin 1863, et dans ses *Gesammelte Aufsätze,* Leipzig, 1866, in-8°; Alb. Levinsohn, *Die Entstehungszeit der Ouverture zu Leonore* n° 1, dans *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft,* t. IX, 1893, p. 128; Max Hehemann, *Leonore, die erste Fassung des Fidelio,* dans *Die Musik,* 5e année, 15 novembre 1905, H. de Curzon, *le Centenaire de Fidelio,* dans le *Guide musical* du 19 novembre 1905, — pour les représentations à Bruxelles en 1889, avec récitatifs de M. Gevaert, un article de M. Evenepoel dans le *Guide musical* du 14 mars 1889; pour les représentations de la version originale à Berlin en 1905, le *Bulletin mensuel de la Société internationale de musique,* vol VII, 1905-1906, p. 101; pour les questions d'interprétation : Lilli Lehmann, *Studie zu Fidelio,* Leipzig, 1904, in-8°, et Hugo Conrat, *Vorschläge zur Aufführung des Fidelio,* dans *Die Musik,* 5e année, 15 novembre 1905, — pour quelques jugements portés à diverses époques sur Fidelio : Berlioz, *A travers chants* (article de 1860); Reyer, *Notes de musique* (id.), T. de Wyzewa, *Beethoven et Wagner,* p. 102 (article de 1889), Bruneau *Musiques d'hier et de demain,* p. 193 (article de 1898). — Otto Jahn a publié en 1852 une édition de *Fidelio,* piano et chant, d'après la version en 2 actes, avec variantes, en 1869 a paru à Leipzig une édition illustrée, avec les livrets en 3 et en 2 actes, en 1905 une nouvelle édition critique (Leipzig, Breitkopf et Härtel) préparée par le docteur E. Prieger.

Pendant l'impression de ce chapitre est apparu le volume de M. Kufferath sur *Fidelio,* succédant à la reprise littérale du chef-d'œuvre, dans la version de 1814, au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles.

La première version de l'opéra se divisait donc en trois actes. Dans l'intention de Beethoven, elle était précédée de l'ouverture en *ut*, publiée comme op. 138, parmi ses œuvres posthumes; pressé par ses amis, et lui-même n'étant qu'à demi satisfait de ce morceau, il lui substitua, pour la représentation, l'ouverture dite de *Léonore*, n° 2, qui fut de nouveau écartée l'année suivante et remplacée par celle dite n° 3, qui en était le remaniement[1]. D'autres retouches importantes furent opérées en même temps dans le livret et la partition et motivées par la froideur du public, qui n'avait permis de donner tout d'abord que trois représentations[2]. Le texte primitif de Sonnleithner, revisé par Stephan von Breuning, se trouva réduit en deux actes, par la fusion des deux premiers en un seul, et par de nombreuses coupures, nécessitant de la part du compositeur le sacrifice, « souvent nuisible », de morceaux entiers ou de fragments de morceaux : sous cette forme, *Fidelio* n'obtint encore que deux représentations[3]. Huit ans plus tard, une tentative nouvelle fut faite encore par Beethoven pour imposer au public l'œuvre où il avait mis tout son cœur. Encore une fois, il en recommença l'ouverture[4]; encore une fois, il ajouta ou raccourcit de nouveaux ou d'anciens fragments. *Fidelio, opéra en deux actes*, — le sous-titre avait été supprimé, — reparut sur le théâtre « près la porte de Carinthie », le 23 mai 1814. Cette fois, les amateurs viennois parurent enfin s'accoutumer à ce chef-d'œuvre de beauté et d'émotion, à cette « merveille suprême » de musique dramatique, dont l'éloquence était à la fois trop simple et trop profonde pour devenir jamais populaire[5]. Aucune autre « initiation » que celle du sentiment, aucun autre effort que celui de croire que le plaisir esthétique peut être goûté au théâtre sous une forme grave et moralisatrice, ne sont nécessaires pour aimer et admirer *Fidelio* : c'est assez pour expliquer comment la foule, à son égard, demeure encore réservée, et comment aussi la plupart des historiens et des critiques qui en ont parlé ont donné presque forcément à l'expression de leur admiration le sens plus ou moins découvert d'un plaidoyer en faveur d'une œuvre jusqu'à un certain point méconnue.

Une rapide énumération des œuvres les plus connues, parmi celles que Beethoven composa depuis l'année de la Symphonie héroïque jusqu'à 1808, rappellera aux lecteurs tant de créations magnifiques, et qui leur sont familières, et leur fera embrasser l'étendue et la variété de la production du maître pendant cette époque moyenne de sa vie. Ce sont, en 1803, les six lieder sur les poésies religieuses de Gellert, op. 48; les sonates pour piano, op. 53 et 54, et pour piano et violon, op. 47; — en 1804, la sonate pour piano, op. 57; — en 1805, *Fidelio;* — en 1806, les 3 quatuors à cordes, op. 59; la quatrième symphonie, en *si bémol*, op. 60; le concerto pour violon et orchestre, op. 61; le concerto pour piano en *sol*, op. 58; — en 1807, l'ouverture de *Coriolan*, op. 62; la messe en *ut*, écrite pour le prince Nicolas Esterhazy; — en 1808, les deux trios pour piano, violon et violoncelle, op. 70; la cinquième et la sixième symphonie, *ut mineur* et « pastorale », op. 67 et 68; la fantaisie pour piano avec orchestre et chœur, op. 80, ces trois dernières œuvres exécutées, avec deux parties de la messe en *ut*, dans une grande « académie » que donna Beethoven, le 17 décembre 1808, au théâtre « an der Wien », et où il exécuta lui-même un de ses concertos.

Écrites presque simultanément, produites dans le même concert, la cinquième et la sixième symphonie semblent se placer aux deux pôles de la pensée beethovenienne. Si, d'après le mot rapporté par Schindler, on croit deviner dans la symphonie en *ut mineur* le tableau de la lutte obstinée de l'homme contre le destin, de cette lutte altière dont Beethoven avait résolu de faire la règle de sa vie[6], on reconnaît dans la Symphonie pastorale l'expression de son immense amour de la nature, qui le faisait, dans ses longues promenades solitaires autour de Vienne, entrer en communion avec le Créateur par le spectacle des choses créées. En phrases hachées, il crayonnait dans ses carnets les pensées dont l'effusion lyrique revêtait dans ses œuvres musicales des formes d'une puissance d'expression sans égale. Le programme explicatif de la Symphonie pastorale, pour la première audition, était ainsi rédigé : « Symphonie pastorale (n° 5); plutôt l'expression du sentiment que la peinture. Premier morceau : sensations agréables qui s'éveillent en l'homme à son arrivée à la campagne. — Deuxième morceau : scène au bord du ruisseau. — Troisième morceau : réunion joyeuse des campagnards; survient le quatrième morceau : tonnerre et orage, auquel s'enchaîne le cinquième morceau : sentiments de reconnaissance, avec remerciements à la Divinité, après l'orage[7]. » Mais l'épigraphe de l'œuvre pourrait être ces lignes des carnets : « Tout-puissant! dans les bois je suis heureux, — heureux dans les bois, — où chaque arbre parle par toi. — Dieu! quelle splendeur! — Dans ces forêts, sur les collines, — c'est le calme, le calme pour te servir[8]! »

Une conception de plus en plus hardie des formes de la symphonie accompagnait l'expression des sentiments intérieurs. Les derniers liens étaient rompus avec la musique « de commande », la seule, à peu près, que dans le genre instrumental toute la seconde moitié du XVIII[e] siècle allemand avait connue. Il ne s'agissait plus de fournir par contrat la quantité de morceaux nécessaire au renouvellement du plaisir d'un prince. Dans un isolement presque farouche et une liberté entière, Beethoven semblait créer pour lui seul, au milieu de longues méditations, les œuvres dont il faisait présent au monde. Combien, en 1808, moins de vingt ans après les dernières symphonies de Haydn, ne devaient point paraître étranges et nouvelles, véritablement écrasantes et comme emplies de problèmes inconnus, des œuvres telles que la symphonie en *ut mineur* ou la Symphonie pastorale! Après un siècle écoulé, dont le formidable apport n'a

1. M. Weingartner a publié dans l'*Allgemeine Musik-Zeitung*, de Berlin, 28e année, 1901, nos 32-33, un article préconisant l'emploi de l'ouverture n° 2 pour les représentations de l'Opéra.

2. Les 20, 21 et 22 novembre 1805.

3. Les 29 mars et 10 avril 1806. Les affiches du théâtre portaient, comme en 1805, *Fidelio ou l'Amour conjugal*. Le livret, réimprimé en 1806, fut intitulé *Leonore ou le Triomphe de l'amour conjugal*. La partition ne parut qu'en 1810, sous le titre de *Leonore*.

4. Ce fut l'ouverture en *mi majeur*.

5. De 1814 à 1819, *Fidelio* eut à Vienne 59 représentations. En 1822, le chef-d'œuvre fut repris pour permettre à la grande tragédienne lyrique Wilhelmine Schrœder de paraître dans le rôle de Léonore, créé et tenu jusque-là à peu près constamment par Mme Milder.

6. Des ébauches de la symphonie en *ut mineur*, y compris du thème principal du premier morceau, — le thème du destin, — se trouvent dans un livre d'esquisses de 1800-1801.

7. Thayer, *Verzeichniss*, p. 77. — Ce programme donnait à la Symphonie pastorale le n° 5. Le manuscrit porta le n° 6, définitivement maintenu.

8. Sur son amour de la campagne, des bois, des animaux, voyez R. Rolland, p. 40, et Hans Volkmann, *Neues über Beethoven*, Berlin, 1904, in-8°.

pu ternir leur lumière, ces œuvres éclairent encore notre route et restent le « buisson ardent » d'où l'on entend s'élever une voix surnaturelle.

L'ordre chronologique des compositions de Beethoven place en 1809 les sonates pour piano, op. 81 (*les Adieux, l'Absence et le Retour,* dédiée à l'archiduc Rodolphe) et 78 (dédiée à Thérèse Brunsvik); le quatuor en *mi bémol,* op. 74; le cinquième concerto pour piano, en *mi bémol,* op. 73; la musique pour *Egmont,* de Gœthe; — en 1810 et 1811, plusieurs lieder, principalement sur des poésies de Gœthe; le quatuor en *fa mineur,* op. 95; la sonate pour piano et violon, op. 96; le trio en *si bémol,* op. 97 (dédié à l'archiduc Rodolphe); la musique du drame de Kotzebue, *Die Ruinen von Athen,* et celle d'un prologue du même auteur, *König Stephan Ungarn's ester Wohlthater* (le roi Etienne, premier bienfaiteur de la Hongrie), tous deux représentés le même jour, pour l'inauguration d'une nouvelle salle de théâtre, à Pesth[1]. A l'année 1812 appartiennent la septième symphonie, en *la,* op. 92, et la huitième, en *fa,* op. 93, encore une fois si différentes, que l'on s'étonne, comme pour la cinquième et la sixieme, de leur origine rapprochée. Un lien sensible les rattache cependant de près l'une à l'antre : maître depuis longtemps de toutes les ressources de l'harmonie et de l'instrumentation, Beethoven, comme désireux d'affirmer son empire sur tous les éléments sonores, expérimente les combinaisons des rythmes et les plie, dans la septième symphonie, avec une ardeur impétueuse, dans la huitième, avec une délicatesse pleine de fantaisie et d'humour, à sa toute-puissante volonté. — En 1814 se présentent le *Chant élégiaque,* à quatre voix, op. 118; la cantate *Der glorreiche Augenblick* (le Moment glorieux), op. 136, écrite pour les fêtes du congrès de Vienne; la *Bataille de Vittoria* et deux chœurs ajoutés à des pièces patriotiques de Treitschke, son collaborateur pour le dernier remaniement de *Fidelio.*

VIII

L'activité manifestée par Beethoven pendant ces quelques années correspondait à un temps d'arrêt dans les progrès de sa surdité. Depuis les jours cruels de la premiere révélation de sa misère à ses amis, soit qu'il se fût raidi contre la douleur au point de la mépriser, soit qu'en réalité elle lui fût, par l'accoutumance, devenue tolérable, il s'en taisait. Beaucoup de personnes, qui l'approchaient rarement, s'apercevaient à peine qu'il était sourd. On le voyait encore, de temps en temps, au théâtre. Il jouait du piano, pour ses amis, pour le public quelquefois encore, d'une manière seulement qui paraissait plus dure, et par moments fantasque et brouillée. Ses improvisations étranges et magnifiques éblouissaient toujours, ou émouvaient ses auditeurs[2], quoique l'on s'aperçût que lui-même, désormais, s'entendait mal, exagérant les contrastes dynamiques au point de rompre les cordes ou d'effleurer les touches sans leur faire rendre les sons qu'il croyait, au dedans de lui, percevoir. Le 11 avril 1814, il se produisit pour la dernière fois comme pianiste dans un concert, en jouant, avec Schuppanzigh et Linke, son trio op. 97. Deux ans plus tard, il recevait de Londres un piano construit par Broadwood dans des conditions de sonorité exceptionnelles; mais pas plus qu'une sorte de résonnateur imaginé par Maelzel pour s'adapter aux instruments ordinaires, le piano anglais ne suffit à lui procurer l'illusion d'une audition normale. Depuis 1816, ses interlocuteurs ne trouvaient plus que dans l'écriture le moyen de communiquer avec lui : de là l'origine des « Cahiers de conversation », carnets griffonnés au crayon, que possède la Bibliothèque royale de Berlin[3] et qui conservent les précieux et poignants vestiges de ses entretiens avec de fidèles amis ou des visiteurs de passage.

Tandis que de nouveau s'appesantissait sur lui le fardeau de la surdité, il apprenait à connaître d'autres peines. Tout un drame, à la même heure, commençait. « Depuis quelque temps je n'ai pas été bien, écrivait-il à Ries le 28 février 1816. La mort de mon frère a agi sur mon cœur et sur mes ouvrages... Je suis tuteur du fils de mon pauvre frère défunt... J'ai la douce consolation de sauver un pauvre enfant innocent des mains d'une mère indigne. » Toute la puissance d'aimer et toute la faculté de souffrir que contenait le cœur de Beethoven allaient se concentrer dans une paternelle affection pour ce neveu, ce fils d'adoption, qu'il dut tout d'abord disputer, moralement et judiciairement, à l'influence et à l'autorité de sa mère, et qu'il essaya ensuite de diriger et de défendre contre autrui et contre lui-même; après dix ans de ce combat, le jeune Carl, par une tentative de suicide, mit le comble aux tourments de Beethoven[4], et ce fut, dit-on, à la suite de ces incessantes inquiétudes et des orageuses discussions survenues pendant un séjour chez son frère Johann, à Gneixendorf, que l'auteur de *Fidelio* contracta le germe, ou vit se développer le germe ancien, de sa dernière maladie. Que l'on ajoute à cela l'amertume des affections perdues — femmes aimées, amis de jeunesse maintenant morts ou éloignés — et les soucis quotidiens d'une existence précaire, on aura le sombre aperçu des douze ou quatorze dernières années de la vie de Beethoven. Que l'on reporte ensuite l'attention sur les œuvres qu'il composa dans ces années de douleur, les œuvres dites de la « troisième manière », les plus complètement belles, grandes et libres, qui soient sorties de sa plume : n'est-on point saisi d'un respect attendri, d'une reconnaissance profonde, pour cet homme dont la volonté et le génie bravaient toutes les épreuves?

C'est habituellement de la sonate pour piano, op. 101, que les partisans de la division en « trois styles » font dater le commencement de la « dernière manière » de Beethoven. Précédée de peu par la sonate op. 90, en deux mouvements, la sonate op. 101, commencée en 1815, ne fut publiée qu'en février 1817. Depuis quelque temps, Beethoven s'était rendu de

1. Sur ces deux œuvres, V. les articles de M. Hermann Deiters dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung,* de Leipzig, des 15, 22 février, 1er et 8 mars 1865.

2 Un des plus beaux récits qui se rapportent aux improvisations de Beethoven est celui que Mendelssohn avait recueilli de la bouche de Mme Dorothée von Ertmann. Elle venait de perdre un fils, et Beethoven n'avait tout d'abord pas pu vaincre son émotion et revenir dans sa maison; lorsqu'il la revit, cependant, il alla droit au piano en disant simplement : « Nous ne nous parlerons aujourd'hui que par des sons. » Sans autres paroles, « il me dit tout, et à la fin me donna aussi la consolation. » V. Mendelssohn, *Reisebriefe,* 6e édit., t. 1er, p. 211.

3. La Bibliothèque de Berlin possède, provenant de Schindler, 136 Cahiers de conversation des années 1816 à 1827. — V. Kalischer, *Die Beethoven-Autographen in den Bibliothek zu Berlin,* dans les *Monatshefte fur Musikgeschichte,* t. XXVII et XXVIII, 1895 et 1896, Kalischer, *Ein Konversationsheft von L. van Beethoven* (1820) *zum ersten Male vollständig mitgeteilt und erläutert,* dans *Die Musik,* 5e année, nos 4, 5, 6 et 8, 15 novembre, 1er et 15 décembre 1905 et 15 janvier 1906. — Volkmann, *Neues über Beethoven,* Berlin, 1904, in-8°, — Prod'homme, *Beethoven d'après ses carnets de conversation* [d'après Volkmann], dans le *Mercure de France* du 15 juillet 1905.

4. V. les lettres de Beethoven, en cette année 1818.

plus en plus attentif aux œuvres de J.-Séb. Bach, — autant qu'elles étaient alors accessibles, — et à plusieurs reprises il avait projeté d'écrire quelque composition en l'honneur du cantor de Leipzig : un quintette dédié à sa mémoire, ou « une ouverture sur le nom de Bach, très fuguée[1] ». L'op. 101 témoignait des mêmes préoccupations, par un emploi délibéré et persistant des formes scolastiques, — imitation canonique, fugato, fugue libre, — servant à l'enrichissement d'une fantaisie toujours une et toujours personnelle.

Dans l'intervalle de deux ans qui sépara la composition de la sonate, op. 101, de celle de la sonate op. 106, Beethoven écrivit, sur un texte de Jeitteles, le cycle de lieder intitulé *An die ferne Geliebte* (à la bien-aimée absente), op. 98, qu'il dédia au prince Joseph von Lobkowitz, « le seul cycle de lieder qu'ait écrit Beethoven, et le modèle probablement de tous les autres, une suite d'inspirations exquises, intimement liées par d'admirables transitions[2] ».

En envoyant en 1817 à l'éditeur Artaria le manuscrit de l'op. 106, Beethoven lui écrivait : « Vous avez là une sonate qui donnera de l'ouvrage aux pianistes et que l'on jouera encore dans cinquante ans. » Cinquante ans! Beethoven limitait donc à cette courte durée l'existence de ses œuvres? « Le véritable artiste n'a point d'orgueil, avait-il dit une autre fois; il sait, hélas! que l'art n'a point de limites; il sent obscurément combien il est éloigné du but, et tandis que peut-être d'autres l'admirent, il déplore de n'être pas encore arrivé là-bas où un génie meilleur ne brille pour lui que comme un soleil lointain[3]. »

Aucune des œuvres qu'il a destinées au piano ne montre autant que cette « sonate géante » la souveraine maîtrise de Beethoven sur les formes. La presque inaccessible beauté de son finale « titanesque » n'en permet l'approche qu'à des virtuoses musiciens « sans peur et sans reproche[4] ». En même temps la magnificence de ses proportions et « la toute-puissante abondance de son contenu » en font une œuvre unique dans toute la littérature instrumentale, un équivalent pianistique des derniers quatuors et de la neuvième symphonie. Ici, comme dans la sonate précédente (op. 101), comme dans les trois dernières (op. 109, 110, 111), composées immédiatement après, en 1820-1822, toute trace sensible de l'hérédité de Haydn et de Mozart s'est effacée. Beethoven, à travers un siecle, donne, par-dessus leur tête, la main à J.-Sébastien Bach. Il puise à la source antique et vivifiante de l'art scolastique; mais, dans la coupe enchantée où il le recueille, le breuvage sacré bouillonne et déborde; la « fugue » ressuscite d'une vie nouvelle; elle se transforme et réforme avec elle la syntaxe musicale; la *Fantaisie chromatique* renferme les prophéties qui se réalisent dans la Sonate en *si bemol :* avec Hans de Bulow, il faut appeler le *Clavecin bien tempéré*, l'*Ancien Testament* de la musique de piano, et les sonates de Beethoven, le *Nouveau*[5].

Dans le même moment où, par la composition de ses cinq dernieres sonates, Beethoven s'inspirait de Bach, il écrivait la *Missa solemnis,* l'immortelle messe en *ré :* et là plus que jamais, dans ce domaine où les meilleurs musiciens d'une époque d'affaiblissement de l'art liturgique n'avaient guère conservé des traditions anciennes que l'usage conventionnel de quelques chœurs fugués, Beethoven scelle son alliance avec la polyphonie de Bach[6].

L'origine de cette messe remontait à l'année 1818, époque à laquelle, l'archiduc Rodolphe ayant été élevé au siège archiépiscopal d'Olmutz, Beethoven résolut d'écrire une messe pour son intronisation, fixée au 20 mars 1820[7]. Quoiqu'il se fût mis au travail « avec une grande énergie », l'œuvre était loin d'être achevée au moment de la cérémonie, et la copie au net ne put être remise à son destinataire que le 19 mars 1823. Elle fut exécutée partiellement (le *Kyrie*, le *Credo* et l'*Agnus Dei* seulement) pour la première fois dans la grande « académie » du 7 mai 1824 où l'on entendit la neuvieme symphonie et l'ouverture op. 124. La souscription pour sa publication fut ouverte en 1825, et la partition mise en vente chez les fils de B. Schott, à Mayence, au commencement de 1827.

C'était la seconde fois que Beethoven abordait la composition religieuse dans ce qu'elle a de plus expressément catholique, le texte de la messe. Quinze ans s'étaient écoulés entre l'exécution de la messe en *ut* et l'achèvement de la *Missa solemnis,* et quoique dans cet intervalle se soit accomplie peu à peu une évolution de sa pensée et des formes de son langage musical, les deux œuvres restaient « sœurs », réunies par une parenté de tendances et une conformité d'interprétation dans certains passages du texte. Déjà, avec la messe en *ut*, Beethoven s'était placé « sur un autre terrain » que celui des messes de son temps; il s'y affermissait avec la messe en *re*. Bien moins encore que les messes de Mozart ou de Haydn, ses deux partitions ne pouvaient pratiquement s'adapter à l'usage du culte; c'étaient des messes de concert[8].

1 On sait qu'en Allemagne les notes de la gamme sont désignées par les huit premières lettres, et que par conséquent une ouverture sur le nom de Bach signifie une ouverture sur le thème B-A-C-H, *si bemol, la, ut, si naturel.*

2. H. de Curzon, *les Lieder et Airs détachés de Beethoven,* p. 85.

3. Thayer, t. III, p 205. — Correspondance, trad Chantavoine, p. 92. — Comparer cette lettre écrite le 17 juillet 1812 a une enfant qui lui avait offert un portefeuille brodé, a celles par lesquelles il est d'usage aujourd'hui que les compositeurs se décernent a eux-mêmes des couronnes, après chaque « première » d'un opéra.

4 Mme Th. Wartel hésitait (1865), W de Lenz avait reculé (1852) devant le finale de l'op. 106. Voyez de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, t. II, p. 17; Th. Wartel, *Leçons écrites*, p. 173; Marx, *Kompositionslehre*, t. III, p. 48; Nagel, *Beethoven und seine Klavier Sonaten*, t. II, p. 248 a 310; Ryelandt, *les Dernieres Sonates pour piano de Beethoven*, Bruxelles, 1904, in-8°

5. On se rappelle que Neefe, a Bonn, avait donné pour étude a son élève le *Clavecin bien tempéré*. Dans l'inventaire de la succession de Beethoven figurent : n° 114, *Fugue de Seb. Bach,* en quatuor, de la main de Beethoven; n° 207, Bach, *l'Art de la fugue*, en copie; n° 23?, Bach, *l'Art de la fugue*, gravé, avec 12 différentes pieces.

6. Sur la *Messe en re*, V. Marx, t. II, p 273 et s.; Nottebohm, *Zweite Beethoveniana;* Lindner, *Zur Tonkunst*, Berlin, 1864, p. 168, Maurice Bouchor, *la Messe en ré de Beethoven, compte rendu et impressions*, Paris, 1886, in-16; Kretzschmar, *Fuhrer durch den Concertsaal*, t. II, 1re partie, p. 171 et s.; Th. Weber, *Beethoven's missa solemnis*, Augsbourg, 1897, in-8°; Sternfeld, *Zur Einfuhrung in L van Beethoven's missa solemnis*, Berlin, 1900, in-8°, Sittard, *B's missa solemnis*, dans la collection *Der Musikfuhrer*, n[os] 47-48. V. d'Indy, *Beethoven*, pp 136-147.

7. Il est bon de rappeler que les relations de Beethoven avec l'archiduc n'etaient pas celles de « serviteur » a maître, ni même absolument celles d'un « obligé » vis-a-vis de son protecteur. l'archiduc était l'élève de Beethoven, qui avait pour lui une affection sincere, il en parle dans une lettre a Ries, du 25 mars 1819, en l'appelant « mon cher petit archiduc ». Les faits ont été mis en évidence par M. J de La Laurencie, dans son étude : *Un Eleve de composition de Beethoven, l'archiduc Rodolphe*, Paris, 1909

8 En 1808, la censure viennoise n'ayant pas permis que l'on se servit du titre de messe pour une œuvre exécutée dans une salle de théâtre, la messe en *ut* fut annoncée sous le titre de *Trois hymnes avec texte latin* — Elle fut plus tard publiée avec un double texte, latin et allemand, celui-ci n'etant pas la traduction des paroles liturgiques, mais une vague phraséologie, par laquelle disparaissait en partie le sens expressif de la composition. Il est heureux qu'un pareil essai n'ait pas été tenté pour la messe en *re*, et que l'edition allemande de la messe en *ut* ne se soit point acclimatée au concert

Mais par leur esprit, par leur « contenu spirituel », elles étaient plus réellement, plus profondément, plus passionnément religieuses que l'immense majorité des messes du XVIIIe siècle destinées au service de l'église et reçues comme telles. Un philosophe chrétien a vu dans les dernieres œuvres de Beethoven « l'état psychologique de Pascal mis en musique, les états de l'âme à la recherche de la vérité traduits par des sons[1] ». C'est en peu de mots le plus pénétrant commentaire de la messe en *ré*, l'explication des longues méditations qui ont accompagné sa composition, et des paroles tracées au-dessus du *Kyrie :* « Venu du cœur! puisse-t-il en trouver le chemin! » ou avant le verset *Dona nobis pacem :* « Représentant la paix intérieure et extérieure; » — travail de la conscience, en même temps que du génie; profession de la foi, acte d'amour, prière qui résume « toutes les misères de la pauvre humanité, le désir du mieux qui la torture et l'ennoblit », les « soupirs de tendresse », et aussi les élans d'enthousiasme et d'invincible énergie qui la font s'élever au-dessus d'elle-même, adorer en Jésus-Christ « l'éternel sacrifice », et chanter les « espérances infinies ». Jamais, depuis la messe en *si mineur* de Séb. Bach, le texte liturgique n'avait été traduit avec une telle intensité d'émotion religieuse, une telle splendeur d'inspiration. La ressemblance matérielle des deux œuvres n'existait que dans leurs proportions colossales, leur difficulté d'exécution et de compréhension. Si toutes deux atteignaient une égalité de beauté, c'était par des voies différentes : dans l'une, division et subdivision du texte en fragments isolés, pour ainsi dire individuels, beauté « plastique » des mélodies ressortant dans le solo accompagné, triomphe souverain de l'art contrepointique associé à l'expression générale; dans la seconde, groupement par masses, en « grandes fresques », des sentiments ou des faits exprimés par le texte, puissance émotive irrésistible des thèmes, attachés dans les voix au sens « déclamatoire » des paroles, et dans l'orchestre (le séraphique solo de violon du *Benedictus*) à leur sens intérieur. Beethoven ne pouvait pas avoir connu la messe de Bach. Avait-il rencontré quelqu'une de celles de Palestrina ou de son école? On hésite à le supposer, tant l'héritage musical du XVIe siècle était oublié, au début du XIXe siècle. Ce n'était pas en se souvenant de quelque modele d'un autre âge, mais en écoutant chanter les voix de son âme, que Beethoven créait les thèmes magnifiques ou radieux, les harmonies solennelles ou éthérées, dont l'alternance confond, éblouit, écrase l'auditeur de la *Missa solemnis,* celle, dit-on, de toutes ses œuvres qu'il estimait le plus et que l'on admire aujourd'hui comme « l'un des plus sublimes monuments de la musique religieuse », de la musique tout entière.

Une même journée — le 7 mai 1824 — avait offert à la fois au public trois parties de la messe en *ré* et la neuvième symphonie. On n'attend pas de nous le recit, maintes fois reproduit, de cette séance où Beethoven, debout aupres du chef d'orchestre Umlauf, et tournant le dos à l'auditoire, n'entendait rien de ces applaudissements frénétiques que dut lui faire *voir* la cantatrice Caroline Ungher, en lui touchant le bras, pour le forcer à regarder la foule. Il n'est pas davantage nécessaire d'insister sur la merveilleuse beauté d'une œuvre devenue familière aux musiciens, de telle sorte que les moins avertis d'entre eux peuvent, dans les grandes villes, l'entendre presque chaque année, les autres, plus studieux ou plus favorisés, y trouvant l'objet d'une étude qui n'a « point de fin » et d'une admiration qui n'a point de bornes[2]. Le côté le plus instructif et l'un des plus attachants par où l'on puisse aborder cette étude est celui des « livres d'esquisses », auxquels ont eu largement recours les derniers commentateurs, et qui permettent de suivre le long travail d'enfantement de la neuvième symphonie.

Le poeme de Schiller, *An die Freude,* l'Ode à la joie, datait de 1785. De bonne heure, Beethoven avait été hanté du désir de le mettre en musique. Une lettre écrite de Bonn en 1793 à la sœur de Schiller, par Fischenisch, parle de lui comme d'un jeune homme dont le talent commence à être connu, et ajoute : « Il a l'intention de composer l'Ode à la joie tout entière, vers par vers. » Rien, pendant longtemps, n'indique chez Beethoven un dessein arrêté. En 1808, la Fantaisie pour piano avec chœur et orchestre, op. 80, contient des thèmes étroitement reliés à ceux de la future symphonie, dont elle semble être une lointaine préparation. En 1811, au milieu des esquisses de la septième et de la huitieme symphonie, apparaissent des essais directs de traduction musicale de l'Ode à la joie, que Beethoven songe à introduire dans une ouverture : une ouverture écrite en l'honneur de Schiller, parallelement a une autre en l'honneur de Bach, sur les lettres de son nom. Puis, en 1815, parmi les matériaux de la Sonate pour piano et violoncelle, op. 102, n° 2, surgit isolément le motif ternaire du scherzo de la neuvième symphonie. A partir de 1817, concurremment avec la Sonate op. 106, Beethoven élabore le plan d'une symphonie où les voix entreraient soit dans l'adagio, soit dans le finale. La composition de la *Missa solemnis* lui fait ajourner ce travail; il y revient en 1822 pour ne plus s'en éloigner, et bientôt Schindler assiste à l'explosion de son contentement, le jour où il se décide à préparer l'entrée du chœur, dans le final, par un récitatif confié à la voix de basse. L'œuvre, longuement mûrie, s'achève alors en toute certitude, et le manuscrit autographe, qui est un des joyaux de la Bibliothèque de Berlin[3], ne porte que des ratures et des modifications de détail. Quel double enseignement, moral et artistique, que celui de Beethoven se corrigeant, se perfectionnant sans trêve, « subordonnant en tout la forme à la pensée », et méditant chaque élément de l'œuvre musicale comme eût fait un Leibniz ou un Malebranche d'une vérité scientifique ou métaphysique!

Contrairement à l'intention qu'on lui prêtait trente ans auparavant, Beethoven n'a pas mis en musique

1. Alfred Tonnellé, *Fragments sur l'art et la philosophie.*

2. Avec les chapitres spéciaux de Marx, Kretzschmar, Grove, Prod'homme, Weingartner, etc., sur la neuvième symphonie, on peut citer, en premiere ligne, le commentaire-programme de R. Wagner, dans ses *Gesammelte Schriften*, t. II, p. 50, traduction française par Ed. Schuré, dans son ouvrage *le Drame musical*, 2e édit., t. Ier, p. 229, et par Prod'homme et Holl, au tome II, p. 19-42 des *Œuvres en prose de R. Wagner;* le fragment célèbre de l'ecrit de R. Wagner, *Über das Dirigieren*, dans ses *Gesammelte Schriften*, t. VIII, p. 270; — M. Kufferath, l'*Art de diriger l'orchestre, R. Wagner et Hans Richter, la Neuvieme Symphonie de Beethoven,* 2e édit., Bruxelles, 1891, in-8°; — Istel, *R. Wagner und die Neunte Symphonie,* dans *Die Musik,* 2e année 1902, 6e livraison; — Une lettre de Sonnleithner sur le récitatif des contrebasses, dans le Final, a été insérée dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 6 avril 1864, et traduite en français dans la *Revue et Gazette musicale* du 24 avril 1864; — M. Weingartner a publié les *Souvenirs d'une choriste de la premiere exécution,* dans l'*Allgemeine Musik-Zeitung,* de Berlin, du 5 janvier 1900; résumé en français dans le *Guide musical* du 28 janvier 1900.

3. Les pages contenant le début instrumental de la petite marche en *si bemol* (dans la finale) manquent au manuscrit de Berlin et se trouvent à la bibliotheque du Conservatoire de Paris.

« vers par vers » la poésie de Schiller[1]. Ses suppressions, qui englobent la moitié de l'ode, portent sur les couplets bachiques ou libertaires, mêlés, de façon un peu contradictoire, aux strophes lyriques ou mystiques. Peut-être, en 1793, n'eût-il pas laissé en dehors de son œuvre les passages de la première version du poème, qui vantaient une « mâle fierté devant les trônes des rois », ou qui célébraient « la délivrance des chaînes des tyrans »; si, au moment d'écrire définitivement la symphonie, il les omet, c'est qu'il s'est peu à peu fixé, au-dessus des passions, des luttes et des ambitions humaines, un idéal de paix et d'amour. Comme il vient, dans la *Missa solemnis*, de symboliser le concept de la foi par son choix de strophes de l'ode et par l'interprétation musicale qu'il en donne, dans la neuvième symphonie il symbolise à son tour l'idée de fraternité, de « charité » au sens chrétien et latin du mot, l'idée contenue dans la maxime évangélique : « Aimez-vous les uns les autres, » à laquelle aucune philosophie, en aucun siècle, n'a rien trouvé de supérieur.

Ce que l'on a dit du « mysticisme » final de Beethoven, exprimé dans la messe en *ré*, dans la neuvième symphonie, dans le projet d'un oratorio, *la Victoire de la Croix*, que la mort ne lui laissa pas le temps d'entreprendre[2], s'explique par un état d'apaisement dans le sentiment du divin, qui emplit d'une poésie surnaturelle les cinq derniers quatuors[3].

Depuis 1810, Beethoven n'était pas revenu à cette forme de composition. Peut-être le licenciement du « quatuor Rasumowsky » et le départ de son premier violon, Schuppanzigh, pour la Russie, en 1816, avaient-ils été les causes secondes d'une si longue abstention. Le comte Rasumowsky[4], auquel étaient dédiés les trois quatuors op. 59, composés en 1806, permettait à ses musiciens particuliers de donner à Vienne des concerts publics payants; pendant plusieurs années les séances par abonnement de Schuppanzigh avaient ainsi répandu parmi les amateurs la connaissance et le goût de la musique de chambre, et spécialement des compositions de Beethoven. Une « manière piquante », avec une « accentuation très juste et très significative », et une grande hardiesse lui permettant de « se tirer très bien des plus grandes difficultés », faisaient de Schuppanzigh l'interprete excellent du grand maître qui était devenu son ami. De retour à Vienne en 1823, il reforma son quatuor, avec Carl Holz pour second violon, Link et Franz Weiss pour violoncelle et alto. On a relevé dans les programmes de ses séances, pendant la seule année 1824, vingt-cinq œuvres de Beethoven, dont dix quatuors. Il n'est pas douteux que la reprise de ses concerts n'ait déterminé Beethoven à écrire coup sur coup, en 1824, le douzième quatuor, en *mi bémol*, op. 127, dont Schuppanzigh donna la première audition le 6 mars 1825; — en 1825, le treizième, en *si bemol*, op. 130; le quinzième, en *la mineur*, op. 132, et la grande fugue en *si bemol*, op. 133, d'abord destinée a servir de finale à l'op. 130; — en 1826, le quatorzième quatuor, en *ut diese mineur*, op. 131, et le seizieme, en *fa*, op. 135.

Ainsi, après avoir consacré dans la neuvième symphonie l'alliance de l'orchestre et du chant, ou, si l'on accepte l'exégese de M. Edouard Schuré, la fusion en un art unique des deux arts séparés, la musique et la poésie, Beethoven, s'attachant avec une prédilection passionnée à la forme la plus abstraite de la composition instrumentale, sembla vouloir affirmer de nouveau et porter à ses extrêmes limites la puissance de la musique pure.

« Il n'existe pas au monde d'œuvre comparable à ces cinq quatuors; il n'existe rien d'aussi touchant : il faut les entendre avec un grand respect et un grand amour : c'est la Cene de Beethoven[5]. » Pour que l'on arrivât à les comprendre ainsi, il a fallu que bien des années se soient écoulées depuis leur apparition. La résistance aux derniers quatuors ne venait pas tant du public, qui en majeure partie les ignorait, que des musiciens de métier, professeurs tels que Fétis, compositeurs comme Onslow, critiques pareils à Scudo, instrumentistes enfin, accoutumés à « briller » individuellement, et dont les critères étaient ou « les règles », ou « les modeles », ou « le succès ». Pour de telles gens, il était plus aisé de déclarer inintelligibles et disproportionnées les dernières œuvres de Beethoven, et de les regarder comme « les aberrations d'un génie qui s'éteint », que d'élargir son intellect à leur mesure. En avance d'une ou deux générations sur leur temps, elles devaient, pour être unanimement admirées, atteindre l'âge où se flétrissent sans retour les productions factices du savoir-faire; un des artistes qui contribuerent le plus, en France, à la propagation des cinq derniers quatuors, ne demandait pour eux que des auditeurs « exempts des préjugés ou des passions de l'école ». Lorsque ces lignes furent imprimées, en 1856[6], les préjugés et les passions n'étaient plus identiques à ceux qui gouvernaient les contemporains de Beethoven : on les a vus changer depuis, plus d'une fois, sans que le remous de leurs fluctuations ait entamé le métal pur de l'art beethovenien. Que sont, auprès de telles œuvres, les échafaudages ordinaires des doctrines et des esthétiques? « La musique, arrivée à cette hauteur, ne peut être ni expliquée ni discutée : elle excite une religieuse admiration. »

Peu de semaines apres l'achèvement du quatuor en *fa*, Beethoven revint de Gneixendorf à Vienne; un voyage pénible aggrava le mal dont il était atteint,

1 M. Prod'homme, *ouvr. cité*, p. 432, donne en traduction française le texte complet de la pièce de Schiller en y marquant les variantes de la premiere édition (1785) et les suppressions de Beethoven.

2 Schindler dit que Beethoven s'occupa du projet de cet oratorio apres la neuvième symphonie, mais qu'il en fut distrait par d'autres travaux. Il en existe, en effet, quelques ébauches, dans le livre d'esquisses de 1825 qu'a étudié M. C. de Roda, dans la *Rivista musicale italiana*, vol. XII, 1905.

3 Le 14 mars 1827, moins de quinze jours avant sa mort, et alors qu'aux souffrances de sa derniere maladie s'ajoutaient de pressants soucis d'argent, Beethoven écrivait à Moscheles ces lignes qui précisent nettement la force de ses croyances religieuses : « Qu'arrivera-t-il de moi si cela dure encore quelque temps? Vraiment un sort cruel m'a frappé! Pourtant je me remets a la volonté du destin et je prie sans cesse Dieu de faire, dans sa divine volonté, que je sois préservé du besoin, aussi longtemps qu'il me faudra encore souffrir la mort dans cette vie. Cela me donnera assez de force pour supporter mon sort, si dur et si terrible qu'il soit toujours, en me résignant à la volonté du Tres-Haut » (Correspondance, trad. Chantavoine, p. 289.)

4. André Cyrillovitch Rasumowsky, chargé d'affaires de Russie a Vienne, ayant épousé la comtesse Elisabeth de Thun, était le beau-frère du prince Lichnowsky.

5. H. Bourgerel, *la Dixieme Symphonie*, introduction a la *Metamusique de Beethoven*, dans le *Mercure de France*, juin 1897, p. 447 et suiv. — Sur les derniers quatuors, V. en outre : J. B. Sabatier, *les Derniers Quatuors de Beethoven*, dans la *Revue philosophique et religieuse* du 1er août 1856, p. 74 et suiv ; Th. Helm, *B's Streichquartette*, Leipzig, 1885, in-8°, C. de Roda, *Un Quaderno di autografi de Beethoven*, dans la *Rivista musicale italiana*, vol. XII, 1905, G. Lekeu, *Notes sur le quatuor* op. 132, dans le *Courrier musical* du 15 décembre 1906

6 Sabatier, art. cite. — L'auteur que nous citons faisait partie, comme second violon, du quatuor Maurin, Chevillard, Mas et Sabatier, intitulé *Societe des derniers quatuors de Beethoven*, dont les seances eurent une si heureuse efficacite pour la propagation de ces incomparables chefs d'œuvre.

et les symptômes de l'hydropisie se manifestèrent bientôt. L'hiver de 1826-1827 ne fut qu'une longue agonie. Tout travail dut être abandonné, quelques lectures restant la seule occupation possible. Un jour, Schindler lui apporta un paquet des lieder nouveaux de Franz Schubert, qu'il parcourut en donnant les marques du plus vif contentement; une autre fois, les œuvres de Händel, dans l'édition en quarante volumes, de 1786-1797, lui parvinrent de Londres, offertes par Stumpf, un facteur d'instruments : ce don « véritablement royal » fut une joie pour Beethoven, et dans l'état de gêne où le jetait la maladie, lui suggéra l'idée de rappeler à ses admirateurs de la « Philharmonic Society » leur proposition de donner un concert à son bénéfice; le généreux envoi d'une somme de cent livres sterling, à titre d'acompte sur la recette, lui fut remis une semaine avant sa mort; en dictant sa lettre de remerciements, Beethoven promettait, « dès que Dieu lui aurait rendu la santé », de témoigner par des œuvres sa reconnaissance. « Toute une symphonie esquissée est dans mon pupitre, disait-il, ainsi qu'une nouvelle ouverture et encore autre chose. » La lettre était du dimanche 18 mars : le lundi suivant, 26 mars 1827, à 5 heures 45 minutes du soir, Ludwig van Beethoven expirait[1].

Ce sont de vaines pages que celles où nous avons essayé ici de parler de lui : elles ne peuvent ni ajouter à ce que ressentent ceux qui ont su l'interroger dans ses œuvres, ni éclairer ceux à qui son art serait encore étranger. Peut-être les lira-t-on, comme l'on regarde les plus humbles portraits d'un être cher, et si, de là, on se trouve porté à vouloir pénétrer plus avant dans la connaissance de son génie, il nous sera doux de penser que, dans la mesure de nos forces, nous avons pu servir sa gloire.

1. Pour le récit des derniers jours de Beethoven, on consultera la brochure de M. J. de La Laurencie, *le Dernier Logement de Beethoven*, Paris, 1909, in-8°, dans laquelle sont réunis tous les témoignages certains, et rectifiées nombre d'inexactitudes ou de fausses interprétations.

MICHEL BRENET, 1913.

IV

LE ROMANTISME : 1815 A 1837

Par P.-H. RAYMOND-DUVAL

Préface.

Le mouvement romantique prit naissance dans la littérature. En France, il fut une réaction violente contre la déchéance du classicisme. En Allemagne il n'y avait pas eu de littérature classique à proprement parler; la musique avait été la première audacieuse floraison de l'art germanique. Au milieu du XVIIe siècle, le grand Leibniz, contemporain de Frohberger, habillait de latin sa pensée. Plus tard, à l'époque où J.-S. Bach écrivait des pièces déjà parfaites, les lettres allemandes devinrent une pâle réplique du génie français sous Louis XIV. Enfin la musique, avec Haydn, marchait à grands pas vers son apogée classique, lorsque Lessing éveilla parmi ses compatriotes le sentiment d'une littérature nationale[1]. Quarante ans après, le néo-romantisme[2] fit son apparition. Aussi ne fut-il qu'une phase, une étape nouvelle de l'affranchissement d'idées auquel avaient contribué déjà les puissants génies de Herder, de Goethe et de Schiller.

Ainsi en alla-t-il du romantisme musical. Ses protagonistes ne levèrent point un étendard de révolte. Beethoven les avait devancés. La voie qu'il avait ouverte était si vaste que toute la pléiade des romantiques pouvait y marcher de front.

Au XVIIIe siècle, Bach, Haydn et Mozart[3] avaient développé dans tous les genres les traditions très pures, mais un peu sèches, des primitifs : et c'était le classicisme. Avant même qu'il eût commencé de s'alanguir aux mains de maîtres secondaires, Beethoven surgit[4], colosse prodigieux, mêlant en lui le sang de deux races éminentes[5] et le génie de deux grands siècles. Greffé sur l'apogée du classicisme, il en épanouit la vigueur, mais il s'écarta à pas de géant du chaste équilibre de Mozart, introduisit dans son art une liberté correspondant à une sensibilité plus étendue et plus fougueuse.

Il était impossible d'améliorer les formes que les classiques avaient fait évoluer. La maîtrise du dessin, la noblesse des lignes et des plans, avaient été portées à la perfection. Beethoven, sans les méconnaître, les infléchit sous sa pensée dominatrice; il leur imprima des courbes plus hardies, des élans plus emportés. Avec lui le piano, le quatuor, les voix, l'orchestre, frémirent d'une émotion plus fervente, plus largement humaine, pour traduire la multiple splendeur, le cœur

1. Entre 1750 et 1760.

2. Je me sers de ce mot pour éviter toute confusion avec le « romantisme » reconnu de Schiller, même celui de Herder et de Wieland, sur qui déjà le souffle de Shakespeare et d'Ossian avait passé.

3. Auxquels on pourrait ajouter Haendel, Gluck et Clementi.

4. Au milieu de cette merveilleuse continuité de musiciens à laquelle l'Allemagne doit sa préséance musicale.

5. On sait que Ludwig van Beethoven, né à Bonn, mais de souche flamande, était venu à Vienne pour apprendre à chanter à l'école d'Haydn, de Mozart et de Clementi. Ainsi s'étaient fondus en lui les deux grands courants qui avaient fécondé l'Allemagne musicale pendant près de trois siècles : l'esprit saxon, septentrional, austère, tout en profondeur, et l'esprit autrichien, déjà méridional et plus léger, presque imprégné de soleil italien.

innombrable des êtres et des choses. Une esthétique nouvelle naquit; des procédés neufs de rythme, d'harmonie et d'instrumentation s'élaborèrent, et c'est ainsi que Beethoven fut le premier grand peintre musical[1], l'initiateur des effets de coloris et de clair-obscur dont la palette romantique devait s'enorgueillir.

La verve fantastique de Weber, l'intimité de Schubert, la fantaisie ailée de Mendelssohn, la tendresse affectueuse de Schumann, la rêveuse énergie de Chopin, la grandeur épique de Liszt, tous ces accents divers sont sortis du creuset beethovenien; mais l'essence du romantisme est de les avoir fait concourir avec une grande force à extérioriser surtout des impressions du monde sensible. Sans pour cela se priver de puiser à la même source d'inspiration, Beethoven sut construire des images idéales d'après des modèles que personne n'avait contemplés. Révélateur d'un art divinisé, il s'éleva au-dessus de l'humanité, et son front se perd encore dans le ciel du futur. Il emporta avec lui le secret de la MÉTAMUSIQUE[2], et lorsque, moins de cinquante ans plus tard, on vit Brahms revenir à la tradition objective, on eut le sentiment d'un froid et désuet anachronisme[3]. Bien des cœurs artistes se détournèrent de sa musique, trop abstraite, pour se dédier à celle de Wagner, fille glorieuse du romantisme, dont elle magnifiait encore les tendances.

Les origines. — Autour de Beethoven et de Clementi.

Avant d'aborder l'étude des maîtres qui personnifièrent dans la musique la renaissance romantique, il me faut, pour répondre au plan général de cette encyclopédie, évoquer ceux qui, nés immédiatement après Beethoven, vécurent pour ainsi dire dans son ombre.

Parmi ceux-là les compositeurs qui cultivèrent les mêmes genres que lui furent presque tous rapidement éclipsés; entre la gloire de Beethoven et celle des premiers néo-romantiques il n'y eut guère que d'éphémères triomphes d'interprètes.

L'époque est particulièrement intéressante pour l'histoire du piano. Cet instrument, d'une destinée si brillante, avait été inventé dès le commencement du XVIIIe siècle, dix ans avant la mort de Bach et vingt ans avant celle de Scarlatti. Mais il s'était perfectionné lentement, comme toutes choses. Dans leurs œuvres aussi bien que dans leur exécution, les fils de Bach, Haydn, Mozart lui-même, étaient encore à demi clavecinistes. C'est à Clementi que revient l'honneur d'avoir fondé l'école moderne du piano[4].

Parmi ses élèves immédiats, les trois plus célèbres, Cramer, Field et Hummel, appartiennent à l'époque dont j'étudie l'histoire. De Field, génie original qui naquit à Dublin, vécut en Angleterre et en Russie, je ne dois ici que mentionner le nom. L'école anglaise peut le revendiquer à juste titre.

Jean-Baptiste Cramer, originaire de Mannheim[5], se fixa à Londres durant la plus grande partie de son existence[6]. Il n'eut pas seulement le rôle de perpétuer dans la métropole hospitalière la tradition clémentienne; il y tint haut levé le sceptre de la musique allemande, que Haendel lui transmettait par l'intermédiaire de Jean-Chrétien Bach[7]. Car Cramer ne fut pas seulement l'admirable virtuose que Beethoven appréciait, à l'exclusion de tous autres; il écrivit mainte page d'une excellente musicalité dans ses sonates[8], ses concertos et ses célèbres études, digne suite au *Gradus ad Parnassum* de Clementi.

Onze ans après le début sensationnel de Cramer enfant devant le public londonien, ce fut **Johann-Nepomuka Hummel** qui vint à son tour, à l'âge de 14 ans, étonner l'Angleterre et l'Ecosse. On sait qu'il avait eu comme premier maître le grand Mozart, et qu'un peu plus tard il devint, à côté de Beethoven, l'élève d'Albrechtsberger et de Salieri. On a pris l'habitude de le considérer comme un des principaux représentants de l'école viennoise du piano. En réalité cette école ne me paraît guère avoir duré au delà de Steibelt et de Wœlfl. Car Hummel prit des leçons de Clementi, il put comparer sa méthode à celle que Mozart lui avait inculquée, et, par la suite, il dut fondre en sa personnalité les deux styles, la variété d'accents des Viennois et la parfaite égalité de leurs concurrents.

Hummel fit un nouveau séjour à Londres en 1832, afin de diriger les représentations de la « German Opera Co. » au King's theatre. Depuis 1822 il s'était adonné surtout à la conduite de l'orchestre. Il avait été successivement maître de chapelle à Vienne[9], à Stuttgart et à Weimar.

C'est dans la composition que Hummel peut être à juste titre considéré comme un héritier de Mozart. Il a laissé plus de cent vingt morceaux de piano et de musique de chambre. Ses sonates, surtout celle en *mi bémol*, ses bagatelles, ses rondos, son quintette, ses deux septuors, figurent encore de nos jours aux programmes de l'enseignement et de quelques concerts. Il est difficile de voir en ce compositeur autre chose qu'un pseudo-classique; mais s'il ne fut point un précurseur, il ne se mit pas non plus à la remorque de l'époque transitoire à laquelle il appartient[10].

Moins poète que Cramer, Hummel avait plus de richesse inventive. Tous deux furent de superbes improvisateurs. Après eux, comme l'avait prédit Beethoven, l'art du piano compta plus de « mécaniciens » que de musiciens véritables.

Un des derniers élèves de Clementi, **Friedrich Kalkbrenner,** est un exemple frappant de cette affirmation. Ce virtuose, Allemand de famille et de naissance, fit ses études au Conservatoire de Paris, où il devint plus tard un professeur en vogue, le vulgarisateur de la méthode clémentienne, qu'il avait été chercher en Angleterre, pendant un long séjour[11].

D'après Fétis, l'égalité du mécanisme de Kalkbrenner était, pour les deux mains, incomparable, mais son attaque avait de la monotonie. C'était un homme

1. Au dire des contemporains de Beethoven, son exécution évoquait une suite de tableaux sonores, tandis que celle des autres pianistes coulait comme une récitation. (Voyez Grove, t. II, p. 740.) Et Tomaschek écrit dans son autobiographie (*Libussa*, 1845) : « Si les compositions de Beethoven (il s'agit des premières) s'étaient offertes comme des modèles classiques en ce qui concerne le rythme, l'harmonie et le contrepoint, j'aurais été peut-être découragé de poursuivre mes études musicales. »

2. Terme employé par Henri Bourgerel.

3. Brahms s'est trompé de place : il aurait dû naître entre Schubert et Mendelssohn.

4. Il s'adonna exclusivement à cet instrument, auquel il consacra des œuvres assez vivantes pour que Beethoven leur donnât une place privilégiée dans sa bibliothèque.

5. Où son père était chef d'orchestre et violoniste réputé.

6. 1771-1858.

7. Lequel était venu s'établir à Londres en 1759, l'année de la mort de Haendel.

8. Au nombre de 105.

9. Au service du prince Esterhazy, et succédant à Haydn qui avait occupé trente huit ans ce poste.

10. Il prouva en maintes circonstances qu'il aimait la musique de Beethoven, malgré la susceptibilité fantasque de ce dernier, qui demeura longtemps brouillé avec lui.

11. De 1814 à 1823.

intriguant et dont l'ambition dépassait les moyens. Il mourut à Enghien, en 1849; son œuvre prolifique, concertos, sonates, musique de chambre, s'éteignit avec lui.

A l'époque où Kalkbrenner vivait à Londres, il dut y rencontrer un concurrent de large envergure dans la personne du compatriote et disciple de Beethoven, **Ferdinand Ries.** Venu comme tant d'autres chercher un refuge en Angleterre, au moment où l'Europe continentale était sillonnée de guerres et d'agitations, Ries arriva à Londres en 1813, âgé de 29 ans, après avoir subi toutes sortes de vicissitudes. Alors qu'il était momentanément sujet français, en 1805, il avait échappé avec peine à la conscription qui le menaçait, comme citoyen de la ville de Bonn. A Vienne, en 1809, il était tombé de Charybde en Scylla[1]. Ne trouvant point en Allemagne un poste digne de ses talents, il avait tenté une tournée en Russie en passant par la Suède. Pris par un navire de guerre anglais, il avait été mis en quarantaine dans un îlot de la Baltique; enfin, ayant réussi à atteindre Moscou, il en avait été chassé par l'incendie de cette ville! Après de telles tribulations, la grande île commerçante et mélomane dut lui apparaître comme le paradis rêvé. Dès son premier concert à Londres, il fut chaudement accueilli. « Son jeu, écrit un critique musical de l'époque[2], se distingue de tous autres par sa sauvagerie romantique. » Saluons au passage ce mot, alors que nous le rencontrons pour la première fois. Ries possédait donc quelque chose du feu et de l'emportement du maître qu'il avait assidûment fréquenté. Sa virtuosité pianistique y gagnait sans doute un beau lustre, mais ses nombreuses compositions ratifient trop, aux yeux sévères de la postérité, l'impression qu'elles causaient déjà à Beethoven lorsqu'il s'écriait : « Ries m'imite trop[3]! » La musique symphonique de ce compositeur est passée de mode. Quelques concertos, un rondo, une polonaise, une fantaisie variée, sont tout ce qu'on joue de lui maintenant, dans des séances d'élèves.

Un de ses concertos a comme titre *les Adieux à Londres*. Ries quitta en 1824 cette ville généreuse où la fortune lui avait enfin souri. Il mourut à Francfort en 1838, après avoir dirigé maint important concert orchestral, et présidé au succes de son meilleur opéra, *die Rauberbraut*[4].

Pour épuiser la liste des contemporains de Cramer qui jouirent de l'hospitalité britannique, il me faut encore nommer un musicien curieux dont la puissance fut certainement supérieure à la réputation qu'il a laissée. Le nom de **Joseph Wœlfl** est aujourd'hui à peu près inconnu du public. L'artiste qui le porta mérite cependant mieux qu'une simple mention, si l'on se rapporte à son histoire et à l'examen de ses œuvres.

Originaire de Salzbourg[5], Wœlfl avait fait de fortes études de piano et de composition sous la direction de Léopold Mozart et de Michel Haydn[6]. Après avoir remporté des succès, il était venu se fixer à Vienne a l'âge de 22 ans, et il avait eu l'honneur fort rare de gagner la considération de Beethoven, dont les jugements sur ses contemporains étaient rarement flatteurs. Loin de traiter le rival qu'on lui opposait avec le peu d'égards qu'il témoigna envers Himmel, Gelinek et Steibelt, Beethoven accepta, en diverses occasions, de jouter avec Wœlfl, comme l'avaient fait entre eux Mozart et Clementi.

Avec un peu d'emphase, le compositeur Ignaz von Seyfried nous montre « les nombreux amateurs de la ville impériale partagés en deux camps, comme naguère les gluckistes et les piccinistes ». Les mémorables rencontres avaient lieu à Grünberg, dans les salons du baron de Wetzlar, ami du prince Lichnowsky[7].

« Chacun des adversaires faisait entendre ses productions les plus récentes; tantôt l'un, tantôt l'autre, laissait un libre cours aux inspirations momentanées de son ardente fantaisie; ou bien ils se mettaient chacun devant un piano et improvisaient à tour de rôle sur des thèmes qu'ils se donnaient réciproquement. Ils créèrent ainsi plus d'un caprice à quatre mains qui certes eût résisté à l'oubli s'il avait pu être écrit au moment de sa naissance[8]. »

Quand on songe que sous les doigts de Beethoven jaillissait l'inspiration abondante et diverse qui dicta les immortelles sonates, on a la mesure des hautes facultés de Wœlfl, et on se prend à regretter qu'une vie nomade, irrégulière et trop brève ne lui ait permis de cueillir, presque exclusivement, que les lauriers éphémères de l'interprète.

D'une plume alerte et légère, il écrivit très jeune plusieurs opéras que Vienne reçut avec faveur. On les joua même à Prague et à Leipzig, mais ils ne survécurent point au siecle de Mozart.

Les deux symphonies de Wœlfl et sa musique de chambre sont tout aussi désuètes. Cependant n'eût-il écrit que la *Grande Sonate avec introduction et fugue*, il mériterait une place a part dans l'histoire du piano. En cette harmonieuse sonate, d'un style élevé, d'une inspiration véhémente et soutenue, palpite un souffle moderne; on pressent déjà Weber.

Comme pianiste, Wœlfl se classe à côté du plus grand maître de son temps. Tout en conservant la clarté et l'élégance mozartiennes, il paraît avoir été un des premiers à rompre avec les traditions du jeu vif et saccadé que les clavecinistes avaient mis à la mode[9] : en quoi il se rapproche de Beethoven et de Clementi. Vers la fin de sa carriere seulement il put rencontrer le vieux maître londonien qui vingt années lui survécut. Wœlfl se mêla à la vie musicale de Londres de 1805 à 1812. Il y mourut en plein succès, à l'âge de 40 ans.

Cette même année 1812, un autre remarquable pianiste compositeur, plus jeune que Wœlfl de cinq années, **Ludwig Berger**[10], vint aussi d'Allemagne chercher en Angleterre des palmes qui ne lui furent pas refusées. Berger avait été, sur le continent, l'élève de Clementi. Il s'établit à Berlin en 1815 et y devint le maître réputé de Mendelssohn, Henselt et Taubert. Sa contribution à la littérature du piano n'est pas négligeable. Ses vingt-sept études ont été republiées par Breitkopf avec une préface de Reinecke.

Lorsque Clementi visita Pétersbourg, en 1804, il était accompagné de Berger et d'un autre élève non moins distingué, **August-Alexander Klengel**[11], de Dresde. Après un séjour de plusieurs années dans la métropole russe, ce virtuose revint dans sa ville natale, où il fut nommé organiste de la cour. On cite

1. La ville était occupée par les troupes françaises.
2. *Harmonicon*, mars 1824.
3. Cité par Grove, vol. IV, p. 78.
4. *La fiancée du brigand.*
5. Il naquit en 1772.
6. Le père du grand Mozart et le frère du grand Haydn.
7. Protecteur de Mozart et de Beethoven.
8. Seyfried.
9. Czerny, *Autobiographie*. Rapporté par Nohl.
10. 1777-1839.
11. 1783-1852. Son père était un peintre connu.

parmi ses compositions un quintette, divers concertos et d'intéressants *canons et fugues*, publication posthume que Hauptmann mit en lumière et qui révèle une étude approfondie du grand Bach.

Je ne saurais terminer cette revue des maîtres du piano sans parler d'un auteur dont le nom se lie à ceux de Cramer et de Clementi dans la mémoire de tous les élèves, **Carl Czerny**[1], à qui on doit tant d'exercices célèbres : *la Vélocité, — l'Art de délier les doigts, — l'Ecole de la main gauche*, etc. Un demi-siècle après la mort de Czerny, ces excellentes grammaires du piano n'ont pu être détrônées dans les préférences du professorat. Cependant, si Czerny revenait à la surface du monde, il serait peut-être surpris de ne point trouver autour de lui d'autres épaves d'une œuvre immense, dépassant du double ou du triple celle des musiciens les plus féconds[2].

Czerny forma le plus grand des pianistes, Liszt, et ce n'est pas son moindre titre de gloire. Avec lui nous revenons à l'entourage de Beethoven, qui le connut, l'estima et fortement l'influença. Czerny résida toute sa vie à Vienne, où il était né. Il appartenait à la race tchèque, qui, sous l'égide politique de l'Autriche, fournit à la musique allemande un remarquable contingent d'exécutants et de compositeurs.

Parmi ceux-ci, **Johann-Hugo Worzischek**[3] écrivit des sonates, variations, rondos, polonaises et rapsodies assez populaires vers 1820. Mais avant d'avoir pu donner sa mesure, il mourut prématurément, la même année que Beethoven.

Son maître, **Wenzel Tomaschek**[4], qui vécut à Prague jusqu'en 1850, joua un rôle beaucoup plus important. Son souci de perfection et la pureté de son style lui valurent le surnom de *Schiller de la musique*[5], et Schumann ne dédaigna pas de l'étudier. Il mit en musique des scènes de *Wallenstein*, de *Marie Stuart* et de la *Fiancée de Messine;* nombre de lieder d'après Gœthe; il composa plusieurs opéras, de la musique d'église et beaucoup de pièces de piano, parmi lesquelles ses *Eglogues*, ses *Dithyrambes* et ses *Danses hongroises* mériteraient de ne pas tomber en totalité dans l'oubli.

Tomaschek fut un des premiers à introduire dans l'art l'élément national tchèque. Il eut un grand nombre d'élèves, dont les plus connus sont Schulhoff, Hanslick, Dreyschock et Kalliwoda. Enfin, dans son *Autobiographie*[6] il nous montre d'intéressante manière combien l'esthétique mozartienne fut bouleversée par le génie de Beethoven.

Un autre témoin des improvisations du roi des musiciens, ce fut le chevalier viennois **Ignaz von Seyfried**[7]. Sa situation de chef d'orchestre au théâtre de Schikaneder, puis au théâtre an der Wien, tous deux récemment fondés, lui donna une notoriété qu'il soutint avec une honnête production de musique vocale, tant profane que religieuse. Il eut comme collaborateurs Schiller et Grillparzer. Il fréquenta Mozart. Il repose maintenant au cimetière de Wahring entre Beethoven et Schubert, plus près d'eux dans la mort que dans la survivance.

1. 1791-1857.
2. Son catalogue contient mille sept cent quatre-vingt-dix-huit numéros d'œuvre.
3. 1791-1825.
4. 1774-1850.
5. Voyez Grove, art. TOMASCHEK.
6. Publiée en 1845 sous le titre de *Libussa*.
7. 1776-1841.
8. 1776-1856.
9. 1786-1832.
10. 1781-1858.

On peut rapprocher de Seyfried **Philipp-Jacob Riotte**[8], qui fut également chef d'orchestre au théâtre an der Wien. Il eut le crédit de faire jouer une quantité de pièces théâtrales, et en 1852, quatre ans avant sa mort, le public viennois applaudissait encore une cantate de lui intitulée *la Croisade*.

Simon Sechter, qui naquit en Bohême en 1788 et vécut jusqu'en 1867, est maintenant aussi oublié que Riotte. Cependant il était doué à la fois d'une grande science contrapontique et d'un sens humoristique original dont on peut trouver de bons exemples dans ses *Volkslieder* et ses *Fugues à quatre mains sur des airs comiques*. Sechter fut longtemps professeur de composition au conservatoire de Vienne. Thalberg, Kullak, Brückner, Dohler, Köhler, se formèrent à son école, et Schubert allait lui demander des conseils lorsqu'il mourut.

Dans la première partie du XIXe siècle il est deux autres compositeurs qui inscrivirent leurs noms en lettres moins effacées dans l'ombre de Beethoven : et cela parce qu'ils ne craignirent pas de s'adonner à un genre modeste et secondaire, la sonatine à deux et à quatre mains. **Friedrich Kuhlau**[9] et **Antonio Diabelli**[10] sont encore maintenant la providence des jeunes pianistes.

Le premier, originaire du Hanovre, eut, comme Ries, des démêlés avec la conscription française qui pesa sur ses compatriotes en 1810. Il ne se réfugia pas en Angleterre, mais à Copenhague, où il devint une sorte de Haendel danois, si bien qu'on peut le compter parmi les compositeurs scandinaves, du moins en ce qui concerne ses opéras et sa musique vocale. Sa musique de chambre comprend des œuvres de flûte devenues classiques.

La même année où Cramer fondait à Londres une maison d'édition, Diabelli ouvrait la sienne à Vienne. Il publia beaucoup de compositions célèbres, notamment celles de Schubert, et il n'eut garde d'oublier les siennes, qui se chiffrent par cent quatre-vingts numéros.

C'est sur une valse de Diabelli que Beethoven écrivit ses variations op. 120, concurremment avec quarante-neuf autres compositeurs en vogue. J'ai déjà nommé une partie d'entre eux.

Parmi ceux qui ajoutèrent à la couronne de gloire de la Vienne musicale des fleurons plus ou moins modestes, il me suffira de mentionner **Nicolaus von Kruft**[11], **Franz Schoberlechner**[12], un élève de Hummel dont le jeu et les compositions péchaient par excès de bravoure; **M.-J.-C. Leidesdorf**[13], un ami de Beethoven et de Schubert ayant cultivé un peu trop les pots-pourris; **Conrad Berg**[14], **Wenzel Plachy**[15], **Johann-Heinrich Clasing**[16]; le prolifique **Carl Mayer**[17], dont le jeu rappelait celui de Field : il laissa de bonnes études; **H.-F. Enckhausen**[18], dont les pièces enfantines se vendent toujours.

Parmi les compositeurs de chambre et de chapelle n'oublions pas un éminent protecteur de Beethoven, le prince **Louis-Ferdinand de Prusse**[19], artistique et martiale figure; **Franz-Xaver Gebauer**[20], encore

11. 1797-1848.
12. 1797-1843.
13. 1775-1852.
14. 1785-1852.
15. 1790-1836.
16. 1779-1861.
17. 1799-1855.
18. 1799-1855.
19. Ludwig-Friedrich-Christian, neveu de Frédéric II, 1772-1806, a laissé 2 trios, 2 quatuors et 1 quintette.
20. 1784-1822.

un ami de Beethoven et le fondateur des concerts spirituels à Vienne en 1819; **Friedrich-Ernst Fesca**[1] de Magdebourg, qui montra dans tous les genres de la grâce, de l'élégance et une certaine richesse de modulation; **Bernard Klein**[2], élève de Cherubini, professeur à l'université de Berlin, auteur de sonates, de lieder, d'oratorios et de musique sacrée très appréciée; enfin **Wilhelm-Friedrich Riem**[3], organiste à la Thomasschule de Leipzig en 1814, puis directeur de la Singakademie de Brême en 1822.

Tels sont les principaux musiciens qui eurent de la notoriété en Allemagne dans la première partie du XIXe siècle[4]. Mais j'ai hâte d'en venir à l'apparition du *Roi des Aulnes* et du *Freischütz*, ces deux avènements du néo-romantisme musical.

Schubert et la mélodie lyrique.

« Chapeau bas, messieurs, un génie! »

Ainsi s'exprime Schumann, par la voix humoristique d'Eusebius, sur le compte de Chopin en analysant une de ses premières œuvres. Mes lecteurs me permettront de les traiter avec la même familiarité en faveur de **Franz Schubert**, dont la gloire aujourd'hui mondiale contraste étrangement avec sa vie modeste, obscure et brusquement interrompue au milieu d'un magnifique essor créateur.

Schubert naquit à Lichtenthal, près de Vienne, en 1797, vingt-sept ans plus tard que Beethoven, qui le précéda de vingt et un mois seulement dans la tombe. Grâce au progrès des temps dont sa jeunesse le rendait plus conscient, Schubert fut à même de recueillir sans en être écrasé le patrimoine colossal de son illustre devancier; et il parvint même à l'enrichir encore, bénéficiant de la prodigieuse hantise d'inspiration qui fit courir incessamment sa plume féconde et lui donna dans presque tous les genres la maîtrise avant même qu'il ait pris le temps de la conquérir par de minutieuses études.

Dans un passage de son livre *la Musique et les Musiciens*, M. Lavignac fait judicieusement remarquer combien la spontanéité du génie chez certains musiciens tendrait à confirmer la théorie palingénésique des vies antérieures. Schubert en présente une frappante démonstration. Dans l'art difficile de la musique, il est impossible d'être plus autodidacte. Son père, maître d'école, lui enseigne dès l'enfance les éléments du piano, du violon et du solfège; le chef des chœurs de la paroisse y joint les principes de l'harmonie; mais ses véritables modèles sont plutôt Haydn, Mozart, Kozeluch, Mehul, Cherubini et même Beethoven, dont il joue les symphonies et les ouvertures, parmi les violons de l'orchestre du CONVICT[5]. Chez lui, il tient la partie d'alto dans les quatuors familiaux dont la musicalité allemande offre de si fréquents exemples, et dès 1810 nous le voyons, garçonnet de 13 ans, penché sur des feuillets de papier à musique que sa pauvreté lui faisait obtenir à grand'peine; il écrit déjà des fantaisies à quatre mains, des ouvertures pour quatuors et quintettes à cordes. En 1813, le catalogue chronologique de Schubert accuse trois quatuors, un octuor à vent, une cantate et une première symphonie; en 1814, cinq nouveaux quatuors, une deuxième symphonie, une messe, une ouverture dans le style italien, — et, parmi toute une gerbe de Lieder dont la moisson avait commencé en 1811, la *Marguerite au rouet* restée justement célèbre.

Cette précoce énumération permet déjà de discerner quelles étaient les qualités du tempérament de Schubert et les influences au milieu desquelles il s'orienta.

Dès ses premières pièces à quatre mains il témoigne d'un sentiment extraordinaire de la mélodie, de l'harmonie et du rythme, avec, toutefois, une fréquence modulatoire excessive. Les quatuors de cette époque peuvent être considérés comme le principal exercice d'apprentissage d'une main exceptionnelle, à qui l'écriture en plusieurs parties semble naturelle; l'octuor, les ouvertures, les symphonies, sont une préparation au maniement des timbres, pour quoi Schubert avait une aptitude innée. On voit dans ces œuvres diverses, y compris une cantate et une messe, que Schubert a étudié Haydn, Mozart, Gluck et Spontini. Il est ouvert à toutes les beautés, tout lui est sujet d'étude; il entend avec enthousiasme la *Vestale* et surtout *Iphigénie en Tauride;* enfant, le lyrisme des adagios de Mozart l'extasie; adolescent, il subit l'influence du brio rossinien; il admire Beethoven sans le comprendre encore, bien qu'il reçoive les leçons d'un maître qui avait conseillé le grand Ludwig quinze ans auparavant, Salieri, célèbre compositeur d'opéras italiens et de musique sacrée. Mais Beethoven n'avait demandé à Salieri qu'un complément d'éducation sur le traitement du style vocal et de la prosodie, après avoir subi, sous la direction d'Albrechtsberger, un entraînement des plus sévères. Schubert manqua d'initiation contrapuntique, et il s'en rendit compte lui-même sur le tard, puisque en 1828, peu de temps avant de mourir, il alla trouver Sechter en le priant de combler cette lacune.

Est-ce bien un tel mot qu'il faut employer? On est plutôt tenté de croire qu'un enseignement théorique aride et prolongé n'eût rien ajouté à une œuvre qui se présente à nous comme la plus parfaite expression du lyrisme.

Sous ce rapport, les principaux monuments de sa musique symphonique et instrumentale appartiennent à la maturité de Schubert. C'est au Lied qu'il consacra les premières[6] et les plus nombreuses heures de sa vie d'artiste, puisque à 17 ans il y excellait déjà, et puisqu'on possède de lui plus de six cents mélodies sur des poèmes d'une centaine d'auteurs divers.

N'eût-il laissé que ces effusions, confiées à la voix accompagnée du piano[7], Schubert mériterait une des meilleures places au Panthéon de l'art, car elles contiennent l'essence même de son originalité, et elles sont la première réalisation, dans le domaine musical, de la tournure d'esprit particulière qu'on appelle le romantisme.

*
* *

Schubert doit être considéré comme le père du KUNSTLIED, c'est-à-dire de la mélodie artistique dans sa forme moderne. Avant lui Zelter, Reichardt,

1. 1789-1826.
2. 1793-1832.
3. 1779-1857.
4. Pour ne point risquer d'être incomplet on peut encore mentionner les polygraphes musicaux J. Dessauer, F.-W. Grund, A.-B. Marx, J.-L. Böhner, J.-P. Pixis; les compositeurs d'église S. Neukomm, J. Gänsbacher, J. Proksch, J. Assmayer; le compositeur d'oratorios J. C. F. Schneider; les écrivains de musique de piano et de chambre Aloys Schmitt, F. Hünten, J. Herz et K. Arnold.
5. Nom d'une école impériale de choristes.
6. Il débuta en 1811 avec quatre ballades.
7. Quelques lieder sont avec orchestre.

Schulz, Zumsteeg, Mozart et Beethoven avaient composé des Lieder, mais aucun n'avait pu réunir les qualités qui constituent la supériorité de Schubert : le sens poétique et prosodique, la variété de moyens, le feu dramatique, la verve pathétique, l'intérêt instrumental. Les meilleures mélodies de ces musiciens sont des organismes encore incomplets des étapes évolutives d'un genre que Schubert porte à la perfection. Il suffit de comparer la *Fileuse* de Schulz[1] avec la *Marguerite* de Schubert, pour voir l'immense progrès accompli par celui-ci. Les meilleurs efforts de Schulz furent consacrés à la chanson dans le style populaire Volksthümliches Lied qui, de même que l'ancien Volkslied, ne modulait pas et restait strophique. Schubert en respecte la forme à couplets, mais, tout en conservant sa force d'accent, sa simplicité harmonique et rythmique, il lui donne plus de liberté, grâce à des modulations appropriées.

Reichardt était lettré; il fit une bonne étude musicale des poésies de Gœthe[2]. Zelter, ami particulier du grand poete, montra plus de qualités de métier et commença à s'émanciper du joug des strophes identiques[3]. Zumsteeg, que Schubert appréciait, manquait d'imagination; toutefois il attira l'attention sur les ressources musicales de la ballade. Les compositions de ces hommes de talent sont en grande partie oubliées maintenant. Le Kunstlied, peu à peu amélioré, n'attendait plus que d'être touché par une main géniale. Il s'en fallut de peu que Beethoven ne lui donnât des ailes, mais il ne lui accorda parmi son œuvre qu'une place secondaire; comme Haydn, ce fut dans ses adagios instrumentaux qu'il épancha sa force lyrique, de même que Gluck et Mozart l'avaient placée dans les arias de leurs drames; Schubert mit dans le Lied le meilleur de son cœur.

Nous sommes ici en pleine transition de l'art classique, purement imaginatif, à l'art romantique et descriptif. Dans l'histoire de la pensée humaine, dans la littérature, dans tous les arts, le moment est capital. Le monde s'élargit tout à coup. Un souffle de fraternité humaine a suscité l'élan superbe de la Révolution française, ainsi que la noble guerre de libération allemande, et partout, sous toutes les formes, l'éveil des énergies nationales. La Renaissance classique a fait éclore l'amour des humanités dans les races néo-latines; la Réforme a secoué la torpeur des races saxonnes; l'imprimerie, la première des grandes inventions modernes, a reculé sur la terre l'empire des ténèbres; enfin la renaissance romantique proclame l'affranchissement total de l'art et des moyens esthétiques; elle fait tomber la pompe et l'étiquette des cénacles, elle donne droit de cité à tout ce qui est humain, scrute les lointains du temps et de l'espace, de la terre et du rêve, amnistie les exils, bénit l'union des extrêmes... Faust voudrait étreindre la Nature entière sur son cœur; Beethoven en esquisse puissamment, symphoniquement, le geste : Schubert l'achève. Toutes les visions neuves d'une forte race passent dans le cerveau d'un de ses enfants les plus obscurs et illuminent sa pauvreté; la muse lyrique vient s'asseoir en son misérable logis, elle verse sur sa table une riche moisson de metres et de rythmes cueillis aux paysages éclatants de Gœthe et de Schiller, aux jardins crépusculaires de Matthisson, aux forêts graves de Mayrhofer, aux parterres mélancoliques de Salis et d'Hœlty, aux vallons printaniers de Claudius et de Müller, aux plages nocturnes de Novalis... Elle revêt pour lui, tour à tour, tous ses costumes, se drape d'un peplum, se pare d'une robe à traîne ou ramène sur sa poitrine l'humble fichu de la paysanne. Chaque matin Schubert la trouve assise à son chevet, protectrice de ses songes, souriante à son réveil; et elle ne le quitte qu'au milieu du jour, apres avoir compté les feuillets finement écrits où des trésors d'inspiration s'accumulent pour le bienfait des âges à venir.

***

S'il est un esprit impressionnable, réceptif de l'ambiance, c'est bien celui de Schubert. Presque encore un enfant, et d'un naturel enjoué, il concentre déjà sa pensée sur les aspects sombres de la vie; il trempe son âme et l'affine dans la tristesse volontaire, comme la plupart des artistes d'un milieu où *Werther* était éclos. Vers la fin du xviiie siècle, une véritable crise de mélancolie, importée par Young et Macpherson, sévit sur l'Allemagne. Toutes les lyres résonnent d'accents angoissés, de complaintes élégiaques, de fantaisies nocturnes et funebres; il plane sur tous les récits du mystere et de l'effroi. Le génie viennois, essentiellement mobile et sensitif, s'imprègne de ces courants. Grillparzer, le poète national, renchérit dans ses drames sur le fatalisme tragique de Schiller; Zedlitz traduit *Childe Harold*, et ses publications s'appellent *la Revue Nocturne, la Couronne des morts.*

Tout aussi suggestifs sont les titres des premiers Lieder de Schubert. De 1811 à 1814 il emprunte à Schiller des inspirations caractéristiques, telles que *Plainte de la jeune fille, Fantaisie macabre*[4]*, Anxieux désir*[5]*, Thékla, voix d'un Esprit;* à Matthisson, *les Ombres, l'Approche des Esprits, Sacrifice aux mânes,* etc.; à Gœthe, la plaintive *Marguerite au rouet, Chant nocturne, Larmes consolantes*[6], etc. Le goût de la mort, des tombes, des adieux et des regrets, des déclins et des nuits, restera pour Schubert un thème favori jusque dans ses derniers Lieder, où se remarquent les poemes navrés de W. Müller. Avec ce poète populaire Schubert revient aux accents si touchants, si empreints de naturelle simplicité, qui correspondent le mieux à son tempérament intime. Apres 1814 il abandonne les sujets fantastiques auxquels le théâtre de Weber et de Marschner donnera bientôt leur plénitude d'expression.

1815 et 1816 sont les deux grandes années du Lied pour Schubert. Il n'en écrit pas moins de deux cent cinquante-cinq! On est émerveillé de la prodigieuse diversité de sentiments que témoigne ce travail colossal, surtout lorsqu'on pense à la vie simpliste et recluse menée par son auteur. En quittant les chœurs du Convict il essaya de se conquerir une petite indépendance et il devint professeur élémentaire dans l'école paternelle. Il ne put supporter plus de trois ans[7] ce metier subalterne. Cependant, s'il acquit la liberté complete de ses gestes, ce ne fut pas pour tenir la porte plus large ouverte sur le monde extérieur, mais pour s'absorber, se dédier corps et âme a son labeur quotidien d'ecrivain musical. Il n'avait presque pas eu besoin d'apprendre la technique de son art; il ne lui fut pas plus nécessaire de jouir de

1. Composée vers 1780.
2. Il en publia en 1797 et 1809 deux editions que Schubert dut connaître
3. C'est le Durchkomponirtes Lied, dont Mozart donne un unique echantillon avec *das Veilchen* (la Violette).
4. *Eine Leichenphantasie.*
5. *Sehnsucht.*
6. *Trost in Thränen.*
7. De 1814 à 1817.

la vie pour la connaître. De 20 à 30 ans il consuma la dévorante ardeur de sa jeunesse et de son cœur de poète à créer sans répit, sans même prendre le temps de corriger ce qu'il écrivait, ni de le mettre en valeur auprès du public. Il donnait de rares concerts et il vendait ses manuscrits pour un prix dérisoire, lorsqu'il y était poussé par la gêne. Sauf deux échappées en Hongrie, au château du comte Esterhazy, dont il instruisait les enfants, Schubert ne quitta jamais l'Autriche; il ne goûta de la vie citadine que les réunions entre camarades autour d'une table de brasserie ou les intimes fêtes familiales que deux ou trois intérieurs bourgeois pouvaient lui offrir. On ne lui connut aucune attache féminine, et cependant il exprime dans ses chants, parmi des sentiments d'une variété innombrable, toutes les nuances de l'amour.

Génie fortement enraciné au terroir viennois, Schubert partage la quasi-indifférence de ses concitoyens en matière religieuse et patriotique[1]. Sa vraie religion, c'est la Nature. Presque toutes ses mélodies pourraient porter le titre de l'une d'elles : *Naturgenuss*[2]. Schubert est un grand paysagiste, et ses auteurs favoris sont ceux qui encadrent leurs actions d'un décor champêtre, riant ou austère, en accord ou en contraste avec les scènes qui s'y déroulent. Ici le profond musicien ne se contente pas de ses impressions subconscientes; il va lui-même cueillir sur place ses émotions, il en rapporte dans sa chambrette le frais bouquet de parfums et de couleurs; il note le frisson du tilleul, le cri de l'alouette et de la caille, le bond de la truite et le zigzag du papillon; il fixe en son cerveau les magies de l'atmosphère, des eaux, des prairies et des bois; en bon romantique il s'éprend par-dessus tout du charme des aubes de mai et des soirs d'automne; il célèbre cent fois la lune et les étoiles, et les cantiques nocturnes de Novalis lui inspirent des accents mystiques dignes de ce rare poète.

***

La collection des Lieder de Schubert est le livre d'or de l'hymen de la Poésie et de la Musique. Jamais ces deux muses n'avaient marché de pair d'un pas aussi souple et aussi harmonieux, jamais elles ne retrouveront un cœur d'artiste mieux fait pour donner asile à leurs affinités mutuelles. Un musicien doublé d'un érudit pourrait reconnaître l'auteur des paroles employées sur la seule audition du texte musical, tant il est suggestif. Cela serait facile, du moins, en ce qui concerne les collaborateurs préférés de Schubert tels que Gœthe[3], Schiller[4], Mayrhofer[5], Matthisson[6], etc. Mais à côté de ces poètes, Schubert fait appel à une multitude d'autres; eût-il atteint une vieillesse normale, remarque Schumann, « il aurait mis en musique la littérature allemande tout entière[7] ». Il composa toujours avec une hâte fébrile, comme s'il avait eu le pressentiment de sa fin prématurée. L'éducation élémentaire reçue au Convict et ses lectures personnelles avaient suffi à développer en lui un sens très sûr de la plasticité et des rythmes littéraires[8]; il renonçait plus difficilement à ces qualités de forme qu'à celles du fond, et c'est pourquoi, à côté de Gœthe et de Schiller qui réunissaient généralement les deux, à côté de Müller, de Matthisson, de Salis et d'Hœlty dont la parenté d'inspiration lui plaisait, il choisissait volontiers comme supports de sa pensée musicale des stylistes, tels que les frères Schlegel et l'anacréontique J.-P. Uz. Bien d'autres poètes du troisième et du quatrième ordre devinrent pour Schubert des collaborateurs d'occasion. Les poésies de Gœthe et de Schiller furent sans doute les premières à tomber sous sa main; elles lui fournirent d'excellentes pages, et elles eurent l'avantage de lutter par leur concision contre son principal défaut : l'abondance, la débordante prolixité. C'est à Gœthe[9] que nous devons la ballade modèle du *Roi des Aulnes*. Schubert avait 19 ans lorsqu'il déroula ses amis de pension en leur jouant ce véhément chef-d'œuvre, empreint déjà de la couleur et de la fougue wagnériennes. L'année suivante seulement Schubert rencontra dans le chanteur Vogl un interprète enthousiaste, capable de lui faire une utile propagande. Malgré cette circonstance, *Erlkönig* était encore refusé en 1821 par les éditeurs de Vienne; il ne dut la gravure qu'à l'initiative de deux amis prenant les frais à leur charge.

Les autres ballades n'ont pas la sobre grandeur du *Roi des Aulnes*. Le *Plongeur*[10], de Schiller, contient soixante mesures de piano seul; *Adelwold und Emma*, de Bertrand[11], n'occupe pas moins de cinquante-cinq pages. Une telle importance paraît au public hors de proportion avec le genre du Lied. Cette partie de l'œuvre de Schubert est forcément la moins connue, et elle n'a pas eu d'imitateurs, non plus que ses scènes antiques ou légendaires pour une seule voix. Mais il doit le meilleur de sa popularité à un genre que Beethoven venait d'inaugurer[12], le LIEDERKREIS, ou groupe de poèmes d'un même auteur, décrivant une série de situations psychologiques. Tels sont les fameux *Müllerlieder : la Belle Meunière* et *le Voyage d'hiver*.

Dans *la Bien-aimée absente* de Beethoven les différents morceaux sont enchaînés musicalement, de façon à rendre presque impossible une exécution partielle. Schubert ne s'est pas conformé à ce système, mais les *Müllerlieder* perdent beaucoup de leur intensité à être entendus séparément, et les chanteurs consciencieux tiennent à les faire figurer intégralement sur leurs programmes.

En somme, Schubert aborda et maîtrisa tous les genres de Lieder. Dans ses innombrables chansons[13], il paya un large tribut au Lied populaire à strophes parallèles; avec la romance, l'ode, la ballade, la scène dramatique et le LIEDERKREIS il devint le roi du DURCHKOMPONISTESLIED, mélodie dont la musique est variée d'un bout à l'autre, sans répétitions strophiques ni ritournelles. Il fixa donc le caractère universel du Lied et en fit un des principaux modes d'expression de la renaissance romantique de 1800.

La musique des Lieder de Schubert se distingue par la spontanéité mélodique alliée à un sentiment harmonique des plus heureux. Jamais aucun sacrifice à l'effet, ni aucun parti pris de manière; les accom-

1. Il connut le vaillant Körner et mit en musique son fameux *Schwertlied* (chanson de l'épée). Mais il appartenait à Weber d'en mieux sentir et rendre le souffle.
2. Jouissance de la nature.
3. 54 mélodies.
4. 30 mélodies.
5. 48 mélodies.
6. 24 mélodies.
7. Schumann, *Schriften über Musik und Musiker* (Écrits sur la musique et les musiciens).
8. Schumann, op. cit.
9. Toutefois Gœthe ne comprit jamais le génie de Schubert ni de Beethoven. Il leur préférait Reichardt, Zelter et Eberwein.
10. *Der Taucher*, 1813.
11. 1815.
12. La bien-aimée absente (*An die ferne Geliebte*).
13. Du pêcheur, du matelot, du laboureur, du pâtre, du voyageur, etc.

pagnements sont tantôt très simples, tantôt remarquablement ouvragés, ce qui était du nouveau et les faisait rejeter par les éditeurs comme trop difficiles. Étant donnée la rapidité de composition de ces centaines de pages, on est émerveillé d'y trouver si peu de « lâché » dans la facture. Les changements de ton paraissent quelquefois trop fréquents, mais Schubert sait aussi en tirer ses plus beaux effets, ainsi que des balancements caractéristiques entre les deux modes. Il emploie les octaves de renforcement avec goût, varie richement ses basses; il n'a besoin ni d'artifices contrapuntiques, ni de rappels de motifs, ni de rythmes chevauchés pour orner sa palette des couleurs les plus vives et des nuances les plus fines, traduisant dans sa diversité la prodigieuse mêlée de sentiments qui avait bouillonné dans les cœurs de plusieurs générations de poètes.

*
* *

Schubert (et bien d'autres maîtres après lui) s'est chargé de prouver que le texte d'un bon Lied musical n'est pas chose difficile à découvrir. Il en va tout autrement lorsqu'il s'agit d'un poème d'opéra, requérant l'adresse et la vivacité scéniques sur lesquelles l'habitué des théâtres ne transige pas, fût-il par ailleurs le plus patient auditeur de cantates et d'oratorios.

Grand compositeur vocal et grand symphoniste (ainsi qu'on le verra dans la suite de cette étude), Schubert fut naturellement hanté par l'idée de réussir dans le genre puissant que ses modèles, Gluck, Mozart, Spontini et son maître Salieri avaient illustré. Mais c'est à Weber que devait revenir l'honneur d'introniser le romantisme sur la scène. Lorsque le *Freyschutz* fut salué avec enthousiasme par les Berlinois en 1821, Schubert n'avait encore produit que des pièces d'un caractère léger — opérette ou SINGSPIEL[1]. — Il travaillait, il est vrai, à un opéra en trois actes, *Alfonso und Estrella*, qui eut une étrange destinée. Terminé en 1822, il ne fut accepté ni à Berlin ni à Gratz. Trente-deux ans plus tard, Liszt le monta à Weimar, sans grand succès; et après un nouvel intervalle, de vingt-cinq ans cette fois, cet opéra trouva une certaine faveur auprès du public allemand[2], grâce au remaniement complet du libretto de Schober, opéré par le Capellmeister Fuchs.

En 1823 Schubert redoubla ses efforts du côté du théâtre. Il ne fit pas moins de trois tentatives, malheureusement vaines. La première fut un mélodrame[3] appelé *die Verschworenen*[4]. Cet acte — une adaptation française, par Castelli — eut un sort analogue à celui d'*Alfonso;* il ne connut la rampe qu'en 1861, à Vienne, puis il fut joué à Francfort, Salzbourg, même à Paris[5] et en Angleterre[6].

Ensuite Schubert composa un drame « héroïco-romantique », de Kupelwieser, intitulé *Fierabras*, suffisant pour justifier à lui seul toutes les attaques de Wagner contre les livrets de l'ancienne école[7]. *Fierabras* resta dans les cartons du maître, qui avait pris la peine de l'illustrer d'un millier de pages de partition!

En l'automne de cette année 1823, Weber était venu à Vienne avec sa collaboratrice, la poétesse Helmine de Chézy, auteur de la légende d'*Euryanthe*. Cette pièce tomba, au Karntherthortheater[8], dès la troisième représentation. Helmine de Chézy, bénéficiant d'un froissement qui avait surgi entre Schubert et Weber avec qui elle était au plus mal, sut-elle persuader au jeune Franz que le théâtre allemand pouvait prendre, avec elle et lui, une revanche? C'est probable, car deux mois plus tard le théâtre rival an der Wien montait *Rosemonde princesse de Chypre*, pièce empruntée à la même collection de fabliaux qu'*Euryanthe*. Les importants mélodrames de Schubert (plusieurs de ces morceaux inspirés sont devenus célèbres au concert) ne suffirent point à sauver *Rosemonde*, dont l'affabulation parut invraisemblable et ennuyeuse. Ils donnent seulement à penser combien il est regrettable que Schubert n'ait jamais rencontré un dramaturge capable de lui offrir des occasions dignes de son génie. Peut-être manquait-il de la compréhension dramatique nécessaire pour ne pas prodiguer son art à quelque chose de médiocre[9]; mais il faut aussi constater[10] que la situation modeste et effacée de Schubert limita singulièrement son choix et ne lui permit guère d'avoir recours qu'à des collaborateurs inexpérimentés.

*
* *

En ce temps-là, un seul poète, à Vienne, possédait l'intelligence scénique : c'était Grillparzer[11]. Schubert ne paraît l'avoir connu que sur le tard. Grillparzer lui fournit en 1827 un poème d'oratorio : *le Chant de victoire de Miriam*[12], pour soprano et chœur avec un simple piano d'accompagnement. Cet ouvrage, de modestes proportions, est peu connu. L'instrumentation terne de E. Lachner n'est pas faite pour lui ouvrir l'accès des concerts symphoniques. Un autre oratorio, écrit en 1820, *Lazarus*, est malheureusement resté inachevé.

Schubert avait débuté à 17 ans dans la symphonie chorale avec une messe qui avait été une des premières annonces de son génie. Il a laissé cinq autres messes et un certain nombre de pièces religieuses d'un style expressif, mais d'un coloris sensualiste par opposition aux blanches ferveurs des anciens maîtres. La couleur est bien la constante caractéristique de l'ère musicale moderne. Le premier, Beethoven la découvre et s'en grise; il trempe son pinceau dans la gloire des soleils tragiques, mais il laisse à son successeur la rêverie des aubes, des lueurs lactées et des reflets lunaires; Schubert en imprègne ses ensembles vocaux : psaumes, alléluias, chœurs d'anges et d'esprits, cantiques au printemps, au matin, hymnes exprimant l'allégresse de l'amour et de la nature, le mystère de la mort et de la nuit.

Schubert s'est contenté d'esquisser l'accompagnement instrumental de la plupart de ses chœurs au moyen du piano[13], qu'il sut employer — ainsi que tous les grands compositeurs — tantôt comme une ébauche, tantôt comme une réalisation complète de

1. Sorte de vaudeville dans lequel la musique n'a qu'un rôle épisodique, ne concourant pas à la psychologie des caractères ni au dénouement.
2. A Carlsruhe et en diverses autres villes.
3. Au sens primitif et musical du mot, une pièce mêlée de musique.
4. *Les Conjurés*.
5. En 1868, sous ce titre : *la Croisade des dames*.
6. En 1872, au Cristal Palace, sous ce titre : *The Conspirators*.
7. Dictionnaire de Grove, article SCHUBERT.
8. Théâtre de la porte de Carinthie.
9. Conversation de Gœthe avec Eckermann.
10. Avec Mme Maurice Gallet dans son livre *Schubert et le Lied*.
11. Il avait offert en 1823 un poème d'opéra romantique (*Melusine*) à Beethoven, qui s'en fût servi s'il avait trouvé un directeur pour l'accueillir.
12. *Miriam's Siegesgesang*.
13. Plusieurs ont été orchestrés ultérieurement par Spina.

sa pensée. Il dota le piano à quatre mains d'une âme. Ses *marches héroïques*[1], son *divertissement hongrois*, son *grand duo*, en sont la preuve. Ce dernier morceau, qui a tout le caractère d'une symphonie, fut orchestré plus tard par Joachim.

Schubert n'eut ni le temps ni le souci d'être virtuose. Il jouait du violon en quartettiste, et du piano avec un toucher chantant et assez de technique pour exprimer la fougue de ses œuvres. Son plaisir était d'improviser des danses nationales[2], dont plusieurs albums furent publiés. Schumann les appelle « une erreur esthétique »[3], Rubinstein les admire[4], et Liszt donna de plusieurs d'entre elles[5] une transcription étoffée. Ces délassements comptent peu dans l'œuvre de Schubert, mais ils nous permettent une fois de plus de noter son penchant romantique pour la veine populaire. Ayant été appelé, à deux reprises, à vivre en Hongrie, il reçut de la musique magyare une impression que plusieurs de ses œuvres répercutèrent[6].

On rapporte qu'à l'âge de 13 ans Schubert s'écria un jour : « Que peut-on faire après Beethoven? » Il était, certes, impossible de le dépasser dans le domaine de la musique purement instrumentale. Aussi voyons-nous la sonate romantique décliner de l'altitude beethovenienne. Schubert ne renonça point à en écrire; son catalogue compte une vingtaine de sonates, dont dix ont été répandues par l'édition Peters. Exception faite pour quelques mouvements séparés, on y trouve de la monotonie engendrée par des thèmes sans relief, des répétitions, des triolets bavards et un abus d'octaves lourdes, plaquées ou brisées. Il faut cependant mettre hors de pair le n° 10 en *si* ♭, composé en 1828. Ici on ne peut que louer la qualité des sujets, la sobriété des développements, la clarté des enchaînements harmoniques et rythmiques. Cette sonate ne suffirait pas à investir Schubert d'une place importante dans l'histoire du piano, mais des pièces d'un caractère libre ont su la lui conquérir. Je ne veux pas parler des *Fantaisies*, d'un éclat un peu tendu, mais de ses *Impromptus* et de ses *Moments musicaux*. On y sent battre le cœur du musicien poète, tour à tour rêveur ou passionné, enjoué, sombre ou mélancolique. Schubert avait la main particulièrement heureuse quand il écrivait de nonchalants scherzandos sur une petite allure de marche à deux temps[7]. Dans ce genre, le célèbre *moment musical* en *fa mineur*, op. 94, n° 3, est un chef-d'œuvre; et puisque j'en suis aux citations, je ne puis me défendre d'évoquer ici l'impromptu n° 1 en *ut mineur* (op. 90). Jamais avant Schubert l'espoir et la résignation n'avaient été traduits, au clavier, de cette manière sublime. Par la façon dont il sut concentrer une vive impression dans un court mouvement, Schubert se montra réellement novateur : il ouvrit la voie où Mendelssohn, Schumann, Chopin, Heller, s'aventurèrent à sa suite, si poétiquement.

*
* *

Si Schubert ne logea point son génie dans la sonate ni dans le concerto[8], il l'épancha largement dans la musique de chambre et surtout dans la symphonie. Dès les débuts de sa carrière musicale il avait tourné sa pensée créatrice vers ces formes sévères et grandioses. Dix symphonies, vingt quatuors, quatre trios, deux octuors, deux quintettes, émaillent ses quinze années d'intense production. Il est intéressant de les parcourir chronologiquement et d'y voir se dégager de mieux en mieux la personnalité du chef de l'école lyrico-romantique. Il commence par grouper les instruments dans leur régime le plus homogène, les cordes seules, sans compromission[9]. Les deux symphonies de l'année 1816 trahissent l'influence de Mozart[10], de Haydn[11] et de l'école italienne[12]. Schubert n'a que 19 ans, et déjà se manifeste son sentiment inné des timbres orchestraux. « Il fait dialoguer les instruments à vent comme des êtres humains, » remarquera Schumann. En 1819 il compose son charmant quintette avec piano *la Truite*, ainsi désigné parce qu'il y emploie le thème « naturiste » d'une de ses mélodies portant ce titre. Jusqu'ici c'est au lied que Schubert a confié le meilleur de son inspiration; alors, en 1822, sa maturité s'épanouit subitement dans l'allegro et l'andante de la symphonie en *si mineur*[13]. Il n'a que 25 ans, et il s'élève d'un seul bond au faîte du sublime. Venue après la plupart des œuvres de Beethoven, cette symphonie en diffère totalement. Elle développe au suprême degré les qualités expressives de l'orchestre en donnant aux taches de sonorité un relief individuel et presque indépendant, bien qu'harmonieusement fondu dans le modelé des contours. Tout porte à croire que ce merveilleux diptyque musical ne fut jamais posé par Schubert sur les pupitres de ses camarades du Convict[14]. Avec la même sûreté d'audition intérieure, il écrira l'année de sa mort la grandiose *symphonie en ut majeur* découverte chez son frère, dix ans plus tard, par l'œil d'aigle de Schumann. « Quand j'entends une bonne exécution de cette œuvre, ou quand je la dirige moi-même, — nous dit le savant Capellmeister F. Weingaertner[15], — j'éprouve une sensation analogue à celle que pourrait donner un libre essor à travers l'éther imprégné de lumière. » Cette symphonie célestement[16] longue, ce miroir d'infini, la dixième[17] de Schubert, n'est pas indigne de couronner la neuvième de Beethoven. Cinq années seulement séparent ces deux productions, mais Schubert appartient à la génération subséquente, et déjà la pensée du monde s'est renouvelée. Beethoven a fait parler tumultueusement toute l'humanité par la bouche d'Apollon. Sous la divine violence de sa pensée il a fait éclater la forme humaine. Schubert incarne déjà le retour à cette forme que Mendelssohn chérira bientôt avec une plus étroite maîtrise... phénomène d'éternel balancement, réaction qui ramène en deçà d'un point élevé trop brusquement atteint... « Natura non fecit saltus... » Cette impression s'accentue si l'on compare les derniers quatuors des deux maîtres. Beethoven, « le sourd écoutant[18] », comme Milton fut l'aveugle voyant, s'absente, s'exile de toute contingence, et, pour exprimer l'inexprimable, il

1. Auxquelles il faut ajouter les *marches militaires* et les *marches caractéristiques*.
2. Ecossaises, valses allemandes, Lændler autrichiens.
3. *Ecrits sur la musique et les musiciens*.
4. *La Musique et ses Représentants*.
5. *Soirées de Vienne*.
6. *Divertissement hongrois* et *marches hongroises* à 4 mains. *Quatuor en la mineur*. Andante de la *10e symphonie*, etc.
7. Voir, par exemple, l'ouverture de *Rosemonde* et l'andante du *2e trio*.
8. Ses sonates, son concerto et son rondo de violon n'ajoutent rien de marquant à la littérature de cet instrument.
9. Les deux premiers trios sont pour violon, alto et violoncelle.
10. Dans les premiers mouvements, les andantes et les menuets.
11. Finale de la 5e symphonie.
12. Finale de la 4e symphonie.
13. On se demande comment Schubert a pu laisser inachevée une œuvre d'une telle valeur, réalisant encore, telle qu'elle est, la perfection
14. Cette école avait formé un orchestre d'élèves.
15. *Les Symphonistes depuis Beethoven*.
16. L'expression est de Schumann.
17. Le manuscrit de la 9e, daté de 1825, a été perdu.
18. Rubinstein, ouvrage précité.

rudoie les tessitures, bouleverse les rythmes, entrecoupe sa trame polyphonique de silences géniaux et bizarres. Schubert aspire toujours à la plénitude sonore, il reste dans les limites de l'éloquence humaine, un peu oratoire, avec une teinte de bonhomie et un penchant quasi enfantin pour les récits légendaires dans lesquels il s'écoute parler. C'est la monnaie d'argent qu'il lui faut payer au romantisme, après avoir emprunté tout son or. Ecoutez-la clairement tinter sous l'archet de Schuppanzigh[1], soit que ce grand violoniste donne la réplique aux belles mélodies de l'*octuor*, soit qu'il conduise le *quatuor en la mineur*[2], ou le solennel et dramatique *quintette* dans lequel Schubert revient à la disposition des deux violoncelles[3], tant usitée par Boccherini.

Peu de génies ont eu plus de choses à dire que Schubert, et nul n'a écrit autant que lui pour soi seul. De là vient son intensité poétique, libre de toute extériorité, dégagée de tous artifices esthétiques tels qu'ingénieuses recherches de thèmes, piquants fugatos ou mélanges de rythmes. La forme extérieure est celle de Haydn, le ton mélodique égale Mozart, les oppositions de nuances profitent de l'école de Beethoven, les surprises de modulation et d'orchestration sont absolument personnelles et d'un pathétique qui emporte tout.

Expression culminante d'une race dans laquelle le génie musical est pour ainsi dire à l'état endémique, Schubert épuisa son énergie totale en quinze années d'intense labeur. Lorsqu'il mourut, à 31 ans, il était encore presque inconnu. Ce furent certainement ses lieder qui, en pénétrant dans les salons musicaux, attirèrent l'attention sur l'autre partie de ses œuvres, grâce à laquelle nous pouvons saluer en lui un des musiciens les plus complets qui aient existé.

> L'art perdit ici de grandes richesses,
> Et des espoirs plus grands encore,

écrivit Grillparzer sur la pierre tombale de Schubert. J'aimerais y voir ajouter ces simples vers d'un de ses poetes favoris, Hœlty, fauché comme lui dans sa fleur :

> . . . . du redliches Jüngling
> Warum barg dich die Gruft so früh[4]?

Weber et l'opéra romantique.

« En 1807, la paix de Tilsitt avait mis l'Allemagne sous le pied de Napoléon... Longtemps immobile sous le bâillon, elle se redressa un beau jour, sombre, frémissante, armée... On vit une nation entière debout sous les armes. Fonctionnaires, artisans, bourgeois, nobles, paysans, professeurs, artistes, marchaient côte à côte... Dans les tavernes on ne chantait que des refrains belliqueux, dans les villages on ne jouait que des fanfares de guerre... Des nuages où elle s'était perdue la poésie descendit un beau jour comme un coup de foudre sur le champ de bataille pour remplir les soldats de son feu sacré. C'est alors qu'apparut la supériorité du Lied... Portés sur les ailes de la mélodie, des chants simples et vigoureux atteignaient les esprits les plus ignorants, car ils parlaient à tous la même langue primitive, la langue universelle à jamais victorieuse de la musique. »

Le vaillant poete Theodor Korner se fit l'écho de cette effervescence si bien décrite par M. Edouard Schuré[5]. Nouveau Tyrtée, il s'engagea dans les chasseurs noirs et tomba en 1813 sur le champ de bataille de Gadebusch. Un musicien de 28 ans s'offrit alors pour venger à son tour tous ceux qui souffraient de l'oppression napoléonienne. Il ramassa la lyre de Korner, et, l'ayant accordée sur un mode plus ample, il s'en servit pour attiser le goût de la liberté dans le cœur de tout un peuple. Cet homme de génie n'était autre que le futur auteur du *Freischütz*, **Karl-Maria von Weber.**

Né à Eutin, en 1786, il mena une vie aussi agitée et brillante que celle de Schubert fut concentrée et monotone. Après avoir suivi l'enseignement de Michel Haydn, puis la discipline sévère et méthodique de l'abbé Vogler[6], il devint capellmeister à Breslau, Stuttgart et Prague. Pianiste admiré, chef d'orchestre des plus compétents, il fit applaudir à Carlsruhe, Mannheim, Darmstadt, etc., ses compositions pour piano et ses pièces de clarinette; à Munich et à Berlin, ses opéras *Abou-Hassan*[7] et *Silvana*[8]. A Stuttgart il partagea les ébats de toute une jeunesse dissolue, parmi laquelle son titre de Freiherr[9] le fit accueillir; mais d'autre part il fréquenta en mainte occasion des hommes éminents tels que Voss, Rochlitz, Wieland, Tieck, Brentano, Hoffmann et Jean Paul, Spohr et Beethoven.

Influencé par la nouvelle poésie romantique, Weber fit une étude approfondie du Volkslied, et il médita bientôt d'en tirer parti sur la scène, d'en rafraîchir le théâtre qui parlait italien depuis la mort de Mozart, malgré l'effort superbe, unique et incompris de Beethoven[10].

Le singspiel Silvana n'avait eu à Berlin qu'un demi-succès. Les nouveautés saillantes de cet opéra avaient passé presque inaperçues, et cependant il était construit sur un sujet attrayant[11], médiéval et romantique, avec des situations simples et fortes; l'illustration musicale en était juste et bien graduée, il n'y manquait ni abondance mélodique, ni puissance dans la comédie, ni grâce dans le pathétique. La caractérisation des personnages était fermement dessinée dans l'orchestre. Mais l'attention du public était ailleurs. C'est vers le chantre de la guerre de libération qu'elle se tourna sans effort. Ainsi Weber, qui n'avait en lui aucun esprit d'intrigue, n'eut qu'à se laisser aller aux courants d'émotion dont chaque artiste est le sensitometre, et il trouva les magnifiques hymnes de la liberté de *Leier und Schwert*[12]. Et lorsque la tyrannie fut définitivement écrasée à Waterloo, il composa, sous le titre de *Kampf und Sieg*[13], une retentissante cantate qui est un véritable poème symphonique avec chœur, une fresque mouvante remplie d'éléments qui trahissaient dejà le don instrumental le plus rare et le tempérament dramatique le plus sûr. Cette cantate dépeint d'abord la stupeur, la

1 L'interprète favori de la musique de chambre de Beethoven et de Schubert.

2 Daté de 1824, l'un des meilleurs, avec le quatuor en *ré mineur* (1825) et celui en *sol majeur* (1826).

3 En général moins heureuse que celle des deux altos, choisie par Beethoven. Mais Schubert se garde d'alourdir sa base harmonique, grâce à sa précaution d'écrire un des violoncelles dans son registre aigu, procédé dont il était coutumier, ainsi qu'on peut le remarquer dans ses deux jolis trios avec piano, op. 99 et 100, écrits l'année précédente (en 1827).

4. « Loyal jeune homme, pourquoi la tombe s'est-elle sitôt fermée sur toi ? »

5. *Histoire du Lied.*

6. Célebre compositeur et théoricien, 1749-1814.

7. 1811

8. 1810.

9. Baron.

10. *Fidelio*, 1805

11. Poeme de F.-C. Hiemer.

12. *La Lyre et l'Epee.*

13. *Guerre et Victoire.*

sourde angoisse causée par le retour de l'île d'Elbe. Dans la dernière partie nous assistons aux péripéties de la colossale bataille : le *Ça ira* des soldats français alterne héroïquement avec les invocations déistes de l'armée germanique, jusqu'à sombrer sous la fanfare victorieuse des cors prussiens, à laquelle se mêlent le *God save the king* et le chœur des chasseurs noirs de Lützow.

On ne joue plus cette symphonie à programme[1], sans doute parce qu'elle réveillerait d'une manière trop précise la mémoire d'un conflit de races dont les plaies saignent encore. Mais on chante toujours les ardentes effusions de la lyre et l'épée dont l'inspiration mérite d'être conservée, parce qu'elle s'élève au-dessus des haines et des antagonismes.

On voit de quelle manière Weber forgea son instrument romantique. Noblement épris d'indépendance, imbu de fortes études et d'audacieux chants populaires, issu d'une famille musicienne qui l'avait élevé dans les coulisses d'un théâtre, il s'élança bientôt sur les traces des poètes de l'école nouvelle; il résolut de scruter les ressources de sa race et de demander au terroir allemand des types et des légendes frissonnants de vie et de vérité.

Dès 1810, l'attention de Weber avait été attirée par une histoire que l'écrivain Apel venait de publier sous ce titre : *le Freischutz, légende populaire*. Mais ce fut seulement après avoir été appelé à Dresde, en 1816, que Weber, aidé de Kind[2], en fit un sujet d'opéra.

Le livret de Kind a une forme dramatique saisissante. Les croyances catholiques de Weber expliquent la ferveur musicale avec laquelle il sut interpréter le caractère sacré de l'ermite et le rôle angélique d'Agathe. La partition entière est un vrai faisceau de forces romantiques. Deux ans avant le pamphlet de Stendhal et sept ans avant la préface de Cromwell, Weber revient à la tradition shakespearienne, il confronte hardiment le comique et le sublime. Dans la représentation symphonique de la nature il approche la maîtrise beethovenienne; prédécesseur de Marschner, il appelle à son secours tout un arsenal de moyens neufs pour exprimer le fantastique, l'étrange et le terrible; enfin, avant Meyerbeer il donne à chacun de ses personnages une caractérisation indélébile; à l'aide du coloris orchestral, il les élève à la hauteur de types, et il leur fait chanter les mélodies les plus persuasives, les plus fascinantes, toutes parfumées d'un folk-lore inconscient.

On peut s'imaginer l'émerveillement du public berlinois en face de cette flore indigène épanouie dans son propre terrain, à la place des fleurs coupées sous un autre soleil que Salieri, Rossini, Spontini, avaient coutume de faire agréer. Mozart avait été à demi italien, et Gluck plus qu'à demi français. Weber le premier dota ses compatriotes d'un théâtre; le premier il parla une langue musicale d'un sens profondément allemand sur une scène allemande.

Cependant, de même qu'un cœur chaud a vite fait de se sentir à l'étroit dans les bornes de la famille, un esthète romantique ne peut se laisser emprisonner dans le sentiment patriotique et national. Rééditant, comme Victor Hugo, le CAUSA TANGOR AB OMNI d'Ovide, il abolit d'un seul coup ces compartiments d'humanité qu'on appelle des frontières. Ainsi fait Weber en puisant à pleines mains dans les coutumes exotiques. Déjà *Abou-Hassan* et *Turandot* avaient évoqué l'âme turque et l'âme chinoise. Avec *Preciosa*, *Euryanthe*, *Obéron*, il ressuscite la chevalerie espagnole, les épopées romanes et orientales. Le romantisme élargisseur, émancipateur, entré dans le monde de la musique par le portique gigantesque de la IXe symphonie, se manifeste comme le digne héritier de la Révolution française.

Weber était aussi bon illustrateur que grand peintre d'après nature. Dans les mélodrames de *Preciosa*[3] il fit de la couleur locale, employa fort habilement des airs espagnols et des rythmes tziganes, sans rien perdre de la personnalité allemande de son génie.

En 1823 vint le tour d'*Euryanthe*, qui, nous l'avons vu déjà, précéda de peu à Vienne la *Rosemonde* de Schubert. Ici Weber rompit avec les habitudes du Singspiel et écrivit une musique continue, sans parlato, ce qu'il n'avait osé faire pour le *Freischutz*. Fut-ce la cause de la médiocre faveur avec laquelle son ouvrage fut accueilli? N'est-ce pas dû plutôt au livret d'Helmine de Chézy, jugé par Gœthe des plus médiocres[4]? Il contient cependant des situations et des ambiances pour lesquelles Weber avait créé un langage. Mais l'heure du succès était passée pour un artiste avant le souci de se perfectionner, de faire mieux et différemment. Ce n'est point là ce que veut le public. Malheur à celui qu'il a pris sous sa protection s'il ose lui apporter des produits trop dissemblables de ceux auxquels on a daigné accorder de la célébrité.

Euryanthe n'était plus un opéra populaire allemand proprement dit. Le sujet en était puisé à une source médiévale française : le *Roman de la violette*, d'où Shakespeare tira sa pièce intitulée *Cymbeline*. Si l'on ouvre la partition d'*Euryanthe*, on se trouve en face d'une œuvre puissante dans laquelle Weber tendait vers une union plus intime entre les trois éléments du drame : la poésie, la figuration, le décor, — anticipant ainsi sur la réforme wagnérienne. L'interprétation du poème est d'une minutieuse fidélité; la musique, selon l'appréciation de Schumann, est une collection de pierres précieuses[5]. Cependant c'est la frivolité de Rossini qui captivait alors l'engouement du public viennois. Lorsque Weber apprit à Dresde, où il fut capellmeister pendant neuf ans, que sa pièce, écrite avec tant de soins, n'obtenait qu'un maigre succès d'estime, il tomba dans un état de dépression qui fut une épreuve de plus pour sa santé chancelante, et il demeura de longs mois sans composer.

Les applaudissements chaleureux de Rochlitz à Leipzig et de Tieck à Dresde adoucirent un peu son amertume, et sa réputation grandissante lui valut la commande d'un opéra pour le théâtre de Covent Garden de Londres. Il jeta son dévolu sur un poème anglais tiré de l'*Oberon* de Wieland, et il se mit encore une fois au travail, donnant un admirable exemple d'énergie, car il était poitrinaire et savait ses jours comptés.

Oberon est une sorte de poème épique avec de fréquents changements de scène. Weber se plaignait de ce que ce livret de coupe anglaise[6] ne laissait pas à sa musique tout le déploiement pathétique dont elle était susceptible. Mais de ce côté il avait fait ses preuves; le sujet d'*Oberon* lui permit de s'élever plus haut que jamais dans le fantastique et le pittoresque, au moyen de l'individualisation et du groupe-

1. Exécutée à Prague en 1815.
2. Littérateur, 1768-1821.
3. Œuvre musicale du même genre qu'*Egmont* et *Rosemonde*, *Preciosa* fut montée à Berlin en 1821. Le sujet était tiré de Cervantès par Wolff, acteur à Weimar.
4. Conversation de Gœthe avec Eckermann.
5. *Écrits sur la musique et les musiciens.*
6. Il dut apprendre l'anglais spécialement pour cette occasion.

ment des timbres. Grâce à son sens de l'instrumentation, Weber fut un des principaux facteurs de l'évolution romantique. Arrivé à point pour ouvrir à la foule les trésors de la veine nationale, il fut aussi le premier à donner à l'inspiration légendaire, à la magie des paysages enchantés, leur expression la plus idéale, celle de l'orchestre. Comme autrefois le Dante, il créa sa langue de toutes pièces. Avant lui Haydn avait été descriptif, Beethoven pittoresque. « Allant plus loin, dit ingénieusement Lavoix fils[1], Weber ne rendit pas seulement la nature et les sensations qu'elle inspire, mais, ressuscitant les dieux qui l'animaient, il créa une nature nouvelle dont les voix ont quelque chose d'humain, tout en restant en dehors de l'humanité. » Aussi dut-il faire appel aux qualités les plus secrètes des flûtes persuasives ou sifflantes, des cors éclatants ou voilés, des archets mugissants ou plaintifs, des clarinettes angoissées ou mélancoliques[2].

Avec Weber, nous voyons la symphonie descendre un degré du trône de la musique pure pour se faire plus dramatique et plus pittoresque. Dans certaines pages du *Freischütz*, par exemple[3], nous avons devant nous une tourmente sonore d'où ne surgit aucune mélodie dominante. C'est une grande nouveauté; c'est l'avènement dans l'orchestre de la virtuosité, dangereux facteur dont actuellement l'antimusicalité ne connaît plus de bornes.

Il faut en prendre son parti. Avec Weber nous nous éloignons de la musique « linéaire » dont Bach est le dieu et dont Mozart, Beethoven, avaient dit le dernier mot symphoniquement. Les ouvertures de Weber sont des fantaisies dramatiques superbes, de frémissantes prophéties de ce que le poème lyrique contiendra. Certes on peut goûter au concert la beauté de leurs idées, la magie de leur réalisation orchestrale, mais ce ne sont plus, comme l'ouverture d'*Egmont* et celle de *Fidelio*, des symphonies « où passe le souffle d'un drame[4] ». La pensée ne se développe pas, elle procède par sauts, par contrastes, par antithèses[5], procédé essentiellement romantique et des plus attrayants lorsqu'il est « souligné par l'instrumentation[6] ».

C'est bien là d'excellente peinture, mais ce n'est pas du dessin. Nous nous en apercevons lorsque Weber aborde la musique de chambre, ce qu'il fit d'ailleurs avec la plus sage modération. Il n'écrivit pas un seul quatuor à cordes. Son trio, son quatuor, son quintette, ne sont pas sans intérêt, parce qu'ils mettent en avant les ressources expressives de ses deux instruments favoris, le piano et la clarinette.

A Munich, en 1811, Weber s'était lié avec le grand clarinettiste Bœrmann, pour lequel il composa deux concertos avec orchestre et trois morceaux avec piano, s'essayant ainsi aux effets et aux traits nouveaux qu'il sut obtenir d'un instrument dont Beethoven n'avait pas découvert toutes les capacités[7].

Weber fut un des rois du piano. Mais ici encore c'est par le coloris, le contraste, la chaleur entraînante des idées, qu'il subjugue. Il jouait magnifiquement, paraît-il, les sonates de Beethoven. Les siennes, sans avoir autant de solidité ni d'intériorité, sont irrésistibles de fougue et de rêverie[8]. Le célèbre *concertstück* a plus de maturité que les deux premiers concertos écrits en 1810 et 1811. Weber acheva de le composer le jour de la répétition générale du *Freischütz*, dans la plénitude de son talent par conséquent. Comme sa cantate *Kampf und Sieg*, c'est déjà un intéressant spécimen d'illustration musicale ponctuelle. L'auteur imagine une châtelaine assistant au retour de son chevalier qui lui rapporte des croisades, au milieu d'un brillant cortège, les palmes de la victoire et de l'amour fidèle.

Véritable poème symphonique pour piano et orchestre, ce bouillant concerto[9] fut le cheval de bataille de plusieurs générations de pianistes. En sus de ces morceaux, Weber publia une dizaine de *variations* dans lesquelles il emploie nombre d'heureuses formules pianistiques, larges accords, sauts hardis, tierces, sixtes et octaves rapides; mais les pièces les plus connues à juste titre sont deux polonaises, un *rondo brillant*, le *Momento capriccioso*, enfin la charmante et spirituelle *Invitation à la valse*.

Les Lieder de Weber sont assez nombreux. On en compte une centaine, dont soixante-dix-huit pour une voix. Quand il ne composait pas lui-même ses paroles[10], il les empruntait à Herder, Burger, Voss, ou à des poètes de son entourage tels que Tieck, Körner, Matthisson, Schenkendorff, etc. La plus grande partie sont de vrais Volkslieder, écrits sur des stances parallèles avec des accompagnements de guitare, instrument dont Weber jouait avec prédilection. Il y a là mainte page d'un élan magistral. Mais ce genre trop primitif pour l'ère moderne a été détrôné par le Durchkomponistes Lied de Schubert, de Schumann et de Franz. Quant aux mélodies de Weber écrites en mode continu, ce sont — tels les *Chants de la lyre et de l'épée* — des épisodes que leur grande puissance d'évocation classe sans conteste au livre d'or du Lied[11].

Afin de passer en revue l'œuvre complète de Weber, il faut citer encore six petites sonates pour piano et violon et six grands airs de concert sur des paroles italiennes[12]; enfin, comme œuvres d'occasion, huit cantates et deux messes d'un style curieusement « séculier », montrant à la fois l'unité et la qualité objective de leur inspiration. Dans l'une d'elles, écrite pour le cinquantième anniversaire du roi de Saxe, Weber observe d'un bout à l'autre un ton pompeux et solennel. L'autre, composée à l'occasion d'un festival de famille, possède un caractère idyllique qui la pourrait faire baptiser MISSA DOMESTICA.

Dans la dernière partie de son existence, Weber se distingua comme réorganisateur du théâtre allemand à Dresde. Avec une belle indépendance de caractère et une louable fermeté, il accueillit des pièces d'un haut mérite, propres à relever l'art germanique, en face de l'art italien envahisseur.

Weber avait épousé en 1817 la cantatrice Caroline Brandt. Il mourut à Londres[13], loin de sa femme et de ses enfants. Il précédait dans la tombe Beethoven et Schubert. Ainsi, en l'espace de trois années, le

1. *Histoire de l'instrumentation*.
2. Sans rien modifier d'ailleurs à la composition de l'orchestre beethovénien.
3. Voyez la fonte des balles.
4. Lavoix fils, ouvrage précité.
5. Chez Weber comme chez notre Victor Hugo, une idée en appelle presque toujours une autre d'un caractère opposé.
6. Dictionnaire de Grove, article WEBER.
7. Il ne l'employait pas dans son registre grave. Comme exemple du contraire, voyez l'ouverture du *Freischütz*, et surtout la *messe en sol* de Weber.
8. Il y en a quatre. Tout le monde connaît les géniales envolées de la fameuse *sonate en la ♭ op. 39*.
9. Publié sous ce nom : *le Croisé*.
10. Styliste avisé comme Schumann, Berlioz, Wagner, etc., Weber écrivit beaucoup d'articles critiques.
11. Weber composa la plupart de ses Lieder de 1811 à 1817, dans l'intervalle séparant *Sylvana* du *Freischütz*.
12. Composés de 1810 à 1815.
13. A 40 ans, le 5 juin 1826.

monde perdit trois de ses plus grands musiciens. Mendelssohn et Chopin n'avaient que 17 ans. Avant qu'ils n'entrassent en lice et ne jetassent leurs sceptres dans la balance de l'art, il y eut un vide dans lequel s'agita la séquelle des imitateurs et des talents secondaires.

L'opéra entre Weber et Wagner.

Pendant une dizaine d'années ce fut un intérim, un armistice au cours duquel nul glorieux combat musical ne fut livré. Le prestige de Beethoven grandit dans ce calme, celui de Schubert commence à naître, celui de Weber se maintient sur la scène, et de là rayonnera sur tous les maîtres futurs du romantisme. Dans le genre du drame lyrique et de la comédie musicale son influence s'exerce directe, immédiate, et s'étendra jusqu'aux confins de l'époque romantique dont Wagner s'évadera un jour à grands coups d'aile.

Trois musiciens, Spohr, Hofmann, Marschner, méritent d'être considérés, à côté de Weber, comme les fondateurs de l'opéra romantique.

On a même voulu donner à **Ludwig Spohr**[1] la priorité absolue en excipant de son *Faust* composé en 1812[2]. Mais *Sylvana* date de 1809, et *Rübezahl* remonte même à 1805. Les opéras de Spohr, d'un romantisme artificiel, externe, n'atteignaient pas au « vérisme » de Beethoven et de Cherubini. Après *Rübezahl* et *Sylvana*, le premier opéra vraiment romantique par le sujet et par le traitement, est l'*Ondine*, née de la collaboration de **E.-F. Hofmann** avec la Motte-Fouqué[3]. On sait que l'auteur des *Fantaisies a la maniere de Callot* ne fut pas seulement un des plus célèbres ironistes de la littérature allemande. Il donna des pages importantes à la musique et composa onze opéras[4]. L'un d'eux, *Ondine*, obtint à Prague, sous la direction de Weber, quatorze représentations. Plus âgé que Weber de dix ans, Hofmann exerça sur ce dernier une indéniable influence intellectuelle, qui s'étendit ensuite sur Schumann. Mais sa principale originalité réside dans sa littérature : en musique il ne représente guere qu'une date.

Il n'en est pas de même de Spohr, qui fournit une longue carrière musicale[5], fut capellmeister à Gotha, au théâtre an der Wien, à Francfort, à Cassel. Chef d'orchestre et violoniste célebre, auteur respecté d'opéras, de symphonies, d'oratorios et de musique de chambre, ce maître nous offre l'exemple d'un curieux tempérament. A la fois conservateur et novateur, il n'arrive pas à secouer l'influence de Haydn etd e Mozart, dont il observe l'impeccable carrure; mais il tente des œuvres pour double orchestre et pour double quatuor. Il écrit des successions chromatiques à la Chopin et compose lui-même, comme Wagner, le scénario de son dernier opéra. Il se lie avec Gœthe, écrit une cantate patriotique en 1812, — comme Weber; — plus tard, en 1832 et 1848, il se montre assez radical pour compromettre son crédit à la cour de Cassel. Il joue avec admiration les premiers quatuors de Beethoven, mais il trouve incompréhensible la suite de ses œuvres, critique la 9e symphonie comme étant « triviale[6] », ce qui ne l'empêche pas de la conduire avec succès en deux occasions[7]. Il se lie avec Weber, mais se détourne du *Freischütz*, tout en en recevant l'empreinte[8]. Enfin il réprouve l'esthétique de Wagner, mais il reconnaît ses qualités théâtrales au point de s'employer à monter ses premiers drames[9].

Tant d'aptitudes contraires ne purent assurer l'immortalité de cet étrange artiste, du moins en tant qu'ambitieux créateur des plus grandes formes de l'art. Son théâtre est éclipsé par celui de Weber, sa musique de chambre s'efface derrière celle de Beethoven, et à ses symphonies celles de Schubert servent d'écran. Leurs mélodies un peu pâles, leurs harmonies d'un chromatisme apprêté, leurs rythmes monotones, justifient la défaveur où elles sont tombées. Sans valeur intrinsèque réelle, elles gardent toutefois un intérêt historique, par leurs tendances à commenter des épisodes, des caractères, des programmes détaillés[10].

On peut considérer Spohr comme le chef de file des maîtres de grand talent, ayant écrit ce qu'on appelle de la Capellmeister Musik, — assez doués pour aborder divers genres avec goût et non sans succès, mais manquant de la spontanéité du génie. Ajoutons que Spohr doit être classé hors de pair comme violoniste. De même que Clementi ou Rubinstein, il fut un grand virtuose compositeur. Ses concertos gardèrent leur valeur malgré le voisinage redoutable de Mendelssohn; ses *duos*, son *Ecole de violon*, offrent des qualités didactiques qui propageront longtemps encore la brève sonorité de son nom.

L'un des premiers à recueillir avec Spohr la succession ouverte par la mort prématurée de Weber, ce fut **Heinrich Marschner**[11], qui joue un rôle important dans l'histoire du drame musical allemand. Comblant la lacune causée par la défection du brillant Meyerbeer, passé armes et bagages à la France, il achemine l'opéra vers ses destinées wagnériennes, ce que ni Mendelssohn ni Schumann ne sauront faire, tout en étant plus grands que lui.

Doué d'un tempérament particulièrement romantique, Marschner possede, à côté d'une verve populaire et joviale très accentuée, un sentiment du sombre et de l'horrible digne d'Anne Radcliffe. Weber reconnut vite tout ce que le talent dramatique de son jeune émule comportait d'invention, d'habileté et d'expression émotive. Il lui donna le meilleur des encouragements en faisant exécuter son *Henri IV et d'Aubigné* à Dresde en 1820. Huit ans plus tard, Marschner dégagea complètement sa personnalité avec son fameux *Vampire*[12], à qui la ville de Hanovre fit un succès triomphal. Le même théâtre, dont

1. Né en 1784, deux ans avant Weber.
2. A Vienne. Représenté à Prague en 1816 seulement. J.-E. Eberl (1766-1807), qui eut le périlleux honneur de faire jouer une symphonie à côté de l'*Heroïque* de Beethoven (A. M. Zeitung, VII, 321), produisit aussi à Vienne, en 1801, avec peu de succes d'ailleurs, un opéra « romantique » intitulé *la Reine des iles noires*.
3. Detail curieux, Hofmann avait fait appel au concours d'un parolier, parce qu'il se refusait lui-même a écrire des vers.
4. Tous sont restes manuscrits.
5. Il mourut en 1859.
6. *Autobiographie*, vol. Ier, p. 202.
7. A Bonn, en 1844, et a Londres, en 1853.
8. Et cela n'est pas indifférent au succes de sa *Jessonda* en 1822.
9. *Le Vaisseau fantôme*, à Cassel, en 1842; *Tannhäuser* (même ville) en 1853. Il voulait produire *Lohengrin*, mais y trouva des oppositions invincibles.
10. C'était reprendre, à peu près en même temps que Berlioz, les conceptions inaugurées par la *Pastorale* et la *Bataille de Vittoria*. Apres avoir écrit plusieurs symphonies dans la forme abstraite (1811-1832), Spohr en donna quatre répondant à des plans déterminés dont voici les curieux titres : *la Consécration des sons* (n° 4), d'apres un poeme de Carl Pfeiffer, *le Divin et le Terrestre dans l'homme* (n° 7), *Symphonie historique*, portraits de Haendel, Mozart, Beethoven... et Spohr (n° 6), *les Saisons* (n° 9).
11. 1795-1861.
12. Scénario assez peu attrayant de son beau-père Wohlbruck. C'est le seul ouvrage de Marschner qui ait franchi la frontière allemande. Il eut 60 représentations au Lyceum de Londres en 1829.

Marschner était le cappellmeister, applaudit en 1833 un chef-d'œuvre, *Hans Heiling*[1].

Ce compositeur excellait à dépeindre les esprits et les démons. Sa large vision d'ensemble, son écriture et son orchestration soignées, jointes à une grande rapidité de travail, lui dictèrent cent quatre-vingts œuvres de toutes sortes, y compris des sonates de piano, des Lieder et des chœurs très répandus dans son pays.

Citons auprès de lui, comme favori de maint LIEDERTAFEL[2], **Conradin Kreutzer**[3]. Ses Lieder pour une voix ont sombré derrière ceux de Schubert, mais on ne saurait passer sous silence sa contribution au Singspiel et à l'opéra. Sur une trentaine d'ouvrages, deux ou trois sont restés au répertoire[4].

Kreutzer représente la tradition mozartienne. **T.-M. Eberwein**[5] et **G.-A. Lortzing**[6] succèdent à Reichardt dans le LIEDERSPIEL, genre analogue au vaudeville français.

Eberwein, compositeur favori de Gœthe, eut une célébrité plus restreinte que Lortzing, dont plusieurs opéras se jouent encore[7]; on y trouve du naturel et un sens scénique remarquable. Lortzing écrivait lui-même ses libretti, très habilement, d'après des pièces déjà existantes. Mais son humour un peu épais et la qualité de sa musique ne peuvent se comparer aux productions de l'école française d'alors. C'est là qu'il faut chercher, à travers Rossini, les vrais héritiers du *Figaro* de Mozart. Pour retrouver en Allemagne des comédies lyriques dignes de ce nom, il faut attendre l'apparition de **Nicolaï**[8], de **Cornelius**[9] et de **Goetz**[10]. Dans leurs œuvres, la musique tient la première place, au lieu d'avoir un caractère secondaire et accidentel de lied. Seul, le premier de ces auteurs et son contemporain Suppé[11] entrent dans le cadre de la présente étude. Tous deux d'origine italienne, ils commencèrent leur carrière allemande à Vienne, en 1844; mais Nicolaï avait débuté, comme Meyerbeer, Gluck et tant d'autres, par une série d'opéras italiens. Maître de chapelle à Vienne, puis à Berlin, Nicolaï mourut a 39 ans en ce dernier lieu, dans la rumeur des légitimes applaudissements qui accueillaient sa musique des *Joyeuses Commères de Windsor*.

Moins ambitieux et doué d'une maîtrise plus mesurée, **Franz von Suppé** osa cependant se risquer, une fois aussi, sur le magique domaine de Shakespeare[12]; mais ce furent ses innombrables vaudevilles et comédiettes qui rendirent son nom populaire et lui ouvrirent en 1878 et 79 les portes de l'Alhambra londonien et des parisiennes Nouveautés.

Torpeur classico-romantique[13].

Il semblerait qu'au point où nous sommes arrivés dans l'histoire de la musique allemande nous dussions, en passant de la salle de spectacle à la salle de concert, y retrouver un orchestre à la fois descriptif, dramatique et coloré, tout étincelant des parures dont Beethoven, Schubert et Weber l'ont fraîchement doté. Il n'en est rien encore. Jusqu'au moment où Mendelssohn se dressera comme un jeune dieu sur l'estrade du Gewandhaus, à la tête d'une élite enthousiaste, la symphonie, trois fois veuve des génies qui l'avaient si bien conquise, s'étiole et se traîne languissante en des unions trop respectueuses, trop honnêtes, trop bourgeoises. C'est à Mendelssohn qu'appartiendra le rôle de bénir l'alliance libre du classicisme et du romantisme. Ses prédécesseurs immédiats et maint contemporain qui lui survécut, non pas en gloire, mais en années, s'attardèrent en une sorte de conservatisme où d'hétéroclites éléments se frôlent sans fusionner.

Tandis que Weber jette la symphonie dans les bras du théâtre[14], Spohr, plus timoré, voit toujours en elle l'épouse sacrée de Mozart; et, n'osant lui ravir le cœur, il se contente de l'orner de nouveaux atours ou d'appeler sur son visage des expressions passagères et factices : il l'affuble d'un double orchestre, il la dédie à l'illustration d'un poème déjà composé à la louange des sons, et sa musique n'est plus que le reflet d'un reflet[15].

Franz Lachner[16] avait été lié avec Schubert. Ses importantes symphonies en portent la trace évidente dans leur instrumentation et jusque dans leur prolixité, qui n'a point le génie pour excuse[17]. La réminiscence même y fleurit à côté du contrepoint reçu des mains habiles de Sechter. Dans les allées symétriques de ses pages d'orchestre, des cantilènes italiennes et des cadences françaises encadrent de leurs indolences et de leurs prestesses la lourdeur des canons germaniques. L'œuvre de Lachner tient une grosse place dans l'Allemagne du Sud, où son renom fut édité, par ses frères, à un triple exemplaire[18]. Au cours de sa longue carrière il subit l'influence des temps nouveaux, mais il ne cessa d'appartenir au clan des maîtres de chapelle, ces musiciens « qui ont écrit selon les règles de l'art, mais sans talent créateur et sans inspiration[19]. »

J.-W. Kalliwoda[20] doit sans doute l'oubli complet où il est tombé au flétrissement subit de son talent après un début plein de promesses. Ses premières symphonies décelaient une personnalité élégante et simple. Dans la cinquième, d'une unité particulièrement agréable, il règne une fluidité fraîche, enveloppante et comme sous-marine... Disons que Kalliwoda s'adonna comme Spohr à la virtuosité du violon et devint, après son maître Pixis, un des meilleurs représentants de l'école de Prague[21].

« L'important maître de chapelle étant venu en personne diriger sa symphonie, une réception favorable était naturelle et correcte. » Ce propos de Schumann[22] s'applique à **K.-G. Reissiger**[23], le moins personnel, peut-être, des savants compositeurs que

1. On a souvent souligné les rapports de cet opéra avec le *Vaisseau fantôme*, comme ceux d'*Euryanthe* avec *Lohengrin*.
2. Société chorale.
3. 1782-1849.
4. *Le Bivouac de Grenade* et *le Prodigue*.
5. 1775-1831.
6. 1803-52.
7. *Tzar et Charpentier*, *Undine*, etc.
8. 1810-49.
9. Auteur du *Barbier de Bagdad* (1858).
10. Auteur de la *Mégère apprivoisée* (1874).
11. 1820-95.
12. Avec la pièce intitulée *Fatinitza*. Citons aussi la célèbre ouverture : *Poète et Paysan*.
13. L'expression est de Schumann (*Écrits sur la musique et les musiciens*).
14. Lavoix fils. *Histoire de l'instrumentation*.
15. Schumann. *Écrits sur la musique*.
16. 1803-90.
17. Ou du moins c'est un génie (dit Schumann) inégalement enlevé sur une aile d'aiglon et une aile d'Icare (*Écrits sur la musique et les musiciens*).
18. Ignaz (1807-93) et Vincenz (1811-95), compositeurs, chefs d'orchestre, etc.
19. Rubinstein, *la Musique et ses Représentants*.
20. 1800-66.
21. Il cultiva aussi la clarinette avec prédilection.
22. *Écrits sur la musique et les musiciens*.
23. 1798-1859.

nous passons en revue à cette heure. Ses productions plaisantes, claires, purement harmonisées, contrepointées à souhait[1], présentent sans effort des réminiscences bien fondues où Bach, Beethoven, Mozart, Spohr, Weber, Marschner, Rossini, Bellini, Onslow et jusqu'à Auber se tiennent par la main. Le même style gracieux et coulant se retrouve dans toutes ses œuvres : de chambre, d'église, de concert, de théâtre.

P. J. Lindpaintner[2] fut un digne chef d'orchestre que Mendelssohn et Berlioz apprécièrent. Son bagage musical, considérable, témoigne de toutes les qualités possibles, sauf l'envergure et la profondeur. Sa contribution à l'opéra romantique est notoire, car il fit représenter vingt-huit pièces, et plusieurs d'entre elles[3] eurent de l'effet sur le public. On peut dire que Reissiger et Lindpaintner furent classiques dans la symphonie, et romantiques dans l'ouverture, dont le caractère subjectif et rapsodique recevait davantage l'influence des temps.

A la suite de ces maîtres, on peut encore citer deux violonistes compositeurs : **Thomas Täglichbek**[4] et **W.-B. Molique**[5], un élève de Spohr. Le premier s'absorba un peu trop dans l'imitation de Beethoven, le second pencha dans la virtuosité dont l'ère commençait à s'ouvrir. Tous deux brillèrent dans le concerto comme Spohr, Kalliwoda e tutti quanti.

***

Nous avons vu la symphonie pure descendre les marches du vestalat où Beethoven et Schubert l'avaient élevée, pour conclure, sous les auspices de Weber et de Marschner, de nobles alliances avec le chant dramatique. C'est là que **J.-C. Lœwe**[6] la prend par la main, et il la conduit toute frémissante au bois sacré de l'oratorio. La réforme romantique ne s'y faisait sentir qu'à demi avec Schubert et Spohr[7]. Lœwe, sans avoir le génie ni la maîtrise de l'un et l'autre maître, tente de grandes peintures tirées de la Bible ou de l'histoire. Il s'y montre expert en l'art de brosser de vastes décors. Il y fait évoluer sous nos yeux une foule bigarrée de soldats, d'étudiants, de prélats, de tziganes, à qui il ne manque guère que le geste et le costume pour être tout à fait vivants. L'échec subi par Spohr dans la symphonie, Lœwe le retrouve avec l'oratorio : il y manque d'intériorité. Il faudrait encore écrire ici MEHR MALEREI ALS EMPFINDUNG, l'inverse de l'admirable devise apposée par Beethoven sur le manuscrit de la *Pastorale*[8], « Plutôt peinture que sentiment ! » C'est, en attendant Mendelssohn, la faillite du romantisme sur un terrain trop large pour qu'il puisse le couvrir.

Les oratorios les plus connus : *Jean Hüss, Gütenberg, Palestrina,* nécessiteraient un programme indiquant les intentions du poète, pour qu'on pût suivre la musique avec intérêt. C'est plein d'indications qui ne parlent qu'aux yeux. C'est presque du théâtre. Et cependant à la scène ses peintures orientalistes et médiévales ne rapportent à Lœwe que des succès d'estime[9]. Il lui manque, comme à Schubert, le discernement critique des librettos. Il lui manque plus encore la couleur instrumentale de Weber, l'art du développement de Beethoven. Ses chœurs fugués, ses effets contrapuntiques, restent dans l'enceinte académique.

Dans ce genre hybride du drame de concert, Lœwe n'eut pas d'imitateurs. Il y demeure — dit Schumann — le roi d'une île solitaire[10]. Cependant il n'est pas dénué de force poétique et dramatique. Il le prouve dans un genre spécial où il est maître : celui de la ballade. Lœwe apporte tous ses soins à la culture de cette fleur septentrionale du romantisme, et il lui donne d'audacieuses, d'épiques proportions. Mais ici nous sommes sur les confins de la littérature et presque dans son domaine privé. Le champ de la musique s'y rétrécit singulièrement. Elle est asservie au verbe à tel point que nulle substitution d'idiome n'est possible. C'est pourquoi la ballade de Lœwe reste enracinée à son terroir. Ici encore il est roi d'une île, mais d'une île restant d'autant plus peuplée que son genre de Lied se prête à merveille à des effets de déclamation et de mimique auxquels se plaisent également les chanteurs de théâtre et la gent plus nombreuse encore des auditeurs à qui ne suffit pas en elle-même la musique, ce geste sublime de l'âme !

Les accompagnements de piano de ces ballades ne sont forcément qu'un arrière-plan, très en recul sur la musicalité de Schubert[11]. La musique de piano proprement dite de Lœwe est aussi de la fresque sonore, et cela par des moyens qui n'ont rien de nouveau. Ses illustrations[12] procèdent par répétitions de phrases, sans raffinement dans les détails : c'est toujours un peu « histrionique ». La simplicité voulue y coudoie la complexité pédante, la mélodie y garde constamment un tour vocal qui l'alourdit[13].

En somme, Lœwe ne sut choisir ni ses idées, ni ses sujets, ni son orchestration, ni ses genres. Sa formule d'oratorio ne lui survit pas, son opéra ne passe pas la rampe, son Lied ne franchit pas la frontière. Et cependant, sans même vouloir considérer ses succès contemporains ni son importance officielle, on ne peut lui contester une place intéressante et bien à part dans le romantisme musical allemand[14].

***

En examinant les musiciens de la phase classico-romantique on se demande s'ils n'auraient pas réuni à eux tous les éléments nécessaires à la formation d'un génie. C'est ainsi que **Moritz Hauptmann**[15] présente positivement le complément des qualités de Lœwe. Avec une stoïque indifférence pour les engouements passagers de son époque, il possède une culture raffinée, il sait choisir, il fouille assez profondément, il ne manque pas d'imagination ni d'humour... Que n'a-t-il chaleur et poésie ? Sa musique vocale : messes, chœurs, canons, est la perfection du

1. Weber lui fit l'honneur de monter à Dresde (où il le précéda comme kapellmeister) un de ses opéras appelé *Didon*.
2. 1771-1856.
3. *Der Vampyr, Lichtenstein*, etc.
4. 1799-1867. Kapellmeister du prince de Hohenzollern Hechingen en 1830.
5. 1802-69. Maître de chapelle à Stuttgart.
6. 1796-1869.
7. Auteur de 3 oratorios : *le Jugement dernier* (1812), *les Derniers Moments du Sauveur* (1833), la *Chute de Babylone* (1842).
8. *Mehr Empfindung als Malerei* (Plutôt impression que peinture).
9. *Rudolf, Malek Adhel, les trois vœux*, etc.
10. *Écrits sur la musique et les musiciens.*
11. Comparez les deux *Rois des Aulnes*. Lœwe s'attache aux effets extérieurs. Schubert peint les mouvements d'âme et n'en réalise que mieux l'ambiance. Partant du centre, il touche aisément la périphérie sur tous les points.
12. *Sonate du printemps, Sonate élégiaque, Sonate tzigane, Mazeppa, Peintures bibliques*, etc.
13. Lœwe et sa femme étaient chanteurs.
14. On peut mentionner ici **Franz Abt** (1810-85), dont la popularité, comme compositeur vocal, égala celle de Lœwe. Écrivain musical élégant et facile, il a laissé plus de 400 n°s d'œuvres, comprenant surtout des Lieder à une ou plusieurs voix.
15. 1792-1868.

genre. Sa musique de chambre, moins personnelle, laisse voir une influence de Spohr dont il ne sut jamais s'émanciper.

Docteur en philosophie, savant théoricien et professeur d'une pléiade d'élèves distingués, Hauptmann prit part à Leipzig, à côté de Mendelssohn, de Moscheles et de Schumann, à la renaissance de Bach, dont le branle avait été donné par le vieux Zelter, aidé de Berger et de Klein.

Heinrich E. Dorn[1] fut le disciple de ces trois maîtres avant d'enseigner à son tour. Ses opéras laissèrent peu de traces, mais sa musique de piano manifeste assez de vivacité et d'ironie pour que son élève Schumann le baptisât le Juvénal de la musique.

A ce moment, la décadence de la musique de chambre est complète. Spohr abandonne la polyphonie du quatuor. Lachner, Reissiger, Lindpaintner, ont les yeux rivés sur Beethoven et Schubert, sans pouvoir les suivre dans leur vol[2]. Lœwe et Marschner sont hantés par le style dramatique d'ouverture, à la Weber, et en outre ils versent dans un fâcheux cosmopolitisme germano-franco-italien; enfin Hauptmann le probe ne réussit pas à brocher assez fortement sur ces médiocrités.

Après la mort de Beethoven, et selon sa prédiction, le règne despotique du piano commence, et deux courants manifestes se dessinent. Le plus large est suivi par la pléiade des spécialistes effrénés qui s'adonnent à la virtuosité comme fin, cultivent la broderie à outrance, en bourrent leurs variations, leurs concertos, leurs fantaisies sur les thèmes d'opéra. A la suite de Gelinek, Vanhal et Pleyel, le terrible polygraphe Czerny donne l'exemple. **Karl Mayer**[3], Kalkbrenner, Fesca, **Haberbier**[4], **Hünten**[5], Pixis, **Kuhlenkamp, Aloys Schmitt**[6], **Dreyschock**[7], l'entourent de leurs innombrables phalanges... phalangines et phalangettes. Leurs productions sans génie sondèrent du moins les capacités de l'instrument.

L'autre courant, beaucoup moins vaste, mais plus profond, nous valut quelques œuvres à la fois brillantes et poétiques : la *Fantaisie hongroise* de Schubert, les sonates de Weber et immédiatement au-dessous certains morceaux de Hummel et de **Ignaz Moscheles**, un peu son continuateur. Ce qui survit de l'un et de l'autre figure maintenant au programme de toute bonne éducation pianistique. Ce sont pour Hummel des sonates d'allure franche et solide, pour Moscheles des *Études artistiques* d'une réelle nouveauté offrant un heureux mélange d'inspiration musicale et de ressources techniques.

Moscheles écrivit d'autres morceaux d'une bonne tenue : plusieurs concertos, des œuvres de chambre avec piano, une ouverture d'orchestre intitulée *Jeanne d'Arc*. Dans ses compositions comme dans sa maîtrise d'exécutant, il reste néo-classique. Reconnue à Londres par Clementi et Cramer, sa virtuosité semble déjà caduque à Weber lorsqu'il l'entend[8]. Elle lui permet, il est vrai, d'inculquer une belle discipline à Mendelssohn et d'être appelé par son élève reconnaissant au conservatoire de Leipzig, où il obtient la chaire de l'enseignement supérieur du piano[9]. Mais sa musicalité se déconcerte en face des hardiesses de Chopin et de Schumann.

En somme Moscheles, contemporain de Weber et de Schubert, ne marcha point comme eux à la tête de son temps. Porté par son prestige à écrire mainte pièce pour la vente, il ne sut pas relever la variation de sa décrépitude, et il fut un des inaugurateurs du pot-pourri d'opéra donnant au piano cette fausse dramatisation si inférieure au pathétique de Beethoven. « Sa veine romantique, énonce Schumann[10], sans dépasser la culture contemporaine, peut s'appareiller à celle de Mendelssohn, avec cette différence que celui-ci y apporta toute la verdeur de sa jeunesse. »

Mendelssohn et la renaissance de Bach.

Au moment où la musique allemande fléchissait et menaçait de « s'emperruquer[11] », un enfant de génie, un nouveau Mozart grandissait et semblait se hâter à dessein de mûrir un des talents les plus complets et les plus sûrs qui aient jamais existé.

J'ai nommé **Félix Mendelssohn-Bartholdy**[12]. Lorsque ce jeune Israélite surgit à l'improviste — tel Jésus parmi les docteurs — au milieu des maîtres de chapelle qu'il dépassait en inspiration et même en savoir, il courut une haleine de printemps sur les bourgeons desséchés de la forêt romantique. De 1830 à 1845 la sève remonte aux arbres jaillis du fort terreau beethovenien, les feuilles verdissent dans une atmosphère de paix, à l'abri des invasions et des émeutes. Les querelles anciennes posent les armes, les conflits nouveaux dorment encore sous les plis du futur. Conservateurs et libéraux s'agenouillent d'un geste parallèle pour se confondre dans un culte égal de la nature et de la vie.

C'est le temps où fleurissent les aimables chansons de Rückert, Eichendorff, Kerner, Mörike; et Mendelssohn est la parfaite expression de ce calme lyrisme dans la sphère des sons. Son sens d'équilibre, la pureté de son goût et son culte sévère de la forme lui valurent l'appellation de néo-classique. Le fait est qu'à l'instar de Heine succédant aux premiers poètes du romantisme, Mendelssohn venant après Schubert et Weber retourne à l'excellence plastique et y apporte les puissantes facultés d'assimilation de la race juive. Son éducation, harmonieuse comme celle de Montaigne, au sein d'une famille aisée, unie et respectée, développe avec le même bonheur son intellect et son sentiment, ses aptitudes pour les lettres[13], le dessin et la technique musicale. Berger lui transmet sa virtuosité pianistique. Zelter[14] lui inculque l'amour de Bach et le dote d'une science achevée dans la composition[15]. Le style des anciens maîtres n'a pas de secrets pour lui. A 15 ans il émerveille tous ceux qui l'entendent jouer du piano, improviser ou même causer d'esthétique. Il charme la vieillesse de Gœthe, dont l'œil d'aigle plane au-dessus des écoles diverses du romantisme. A côté de l'auguste vieillard il apprend à discerner la beauté et à l'honorer

1. 1804-92.
2. De même pour Täglichbek, Molique et Schubert, lequel donnait à une sonate ce sous-titre prometteur : *Souvenir de Beethoven*.
3. 1799-1862.
4. 1813-69.
5. 1793-1878.
6. 1788-1866.
7. 1818-69.
8. A Berlin en 1824.
9. En 1846.
10. Op. cit.
11. En Allemagne on créa l'expression de Zopfmusik, musique à perruque.
12. 1809-47.
13. A 18 ans il publie une traduction métrique d'une pièce de Térence. A 21 ans il traduit en vers des sonnets du Dante, de Boccace, Cecco Angiolini et Cino.
14. Élève de Fasch, qui lui-même avait étudié sous Jean-Séb. Bach.
15. Il étudie simultanément l'instrumentation, la fugue, le violon et l'orgue.

partout où elle se trouve. Il revient au pré-romantisme de Lessing, Herder et Schiller, lit Sophocle, Racine, Shakespeare. Au théâtre de Weimar, avant 1860, n'avait-on pas joué *Phèdre* à côté de *Macbeth?* Le romantisme de Mendelssohn n'y perd point ses droits. Il ne néglige aucun des apports de ses devanciers, il s'éclectise, et l'art intellectuel fortifiera avec lui son internationalisme superbe.

Il n'est pas étonnant que les premiers produits d'une éducation aussi raffinée soient des impressions de littérateur. A 17 ans Schubert avait écrit la *Marguerite au rouet*. Avec une précocité plus surprenante encore, Mendelssohn cisèle à 17 ans une merveille d'orfèvrerie orchestrale : l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Il possède un sentiment inné de la justesse des timbres, et les occasions ne lui ont pas manqué de l'exercer dès l'enfance grâce aux fréquents concerts de la maison familiale. En 1825, — à 16 ans, — il s'est essayé dans une symphonie[1] et il a donné sa mesure d'originalité dans le scherzo de l'*octuor à cordes op. 20*[2]. Pour Mendelssohn, le scherzo n'est plus l'éclat de rire sardonique et formidable de Beethoven, c'est un frémissement d'ailes chatoyantes, c'est l'adoption au concert des génies aériens de Weber qu'idéalise encore une allure de souveraine pureté classique.

Notons que le fameux scherzo du *Songe d'une nuit d'été* fut écrit, avec les autres morceaux de cette partition, 17 ans après l'ouverture, et cela sans la moindre diminution dans l'élégance et la fraîcheur du coloris. On a profité de cela pour avancer que Mendelssohn était resté stationnaire. Mais cette remarque n'est pas tout à fait exacte, car on peut aisément reconnaître dans la carrière de Mendelssohn plusieurs étapes progressives.

La première, celle de l'enfance et de la prime adolescence, trahit nécessairement de louables empreintes : celles de Bach, Beethoven, Weber, dans la musique de piano, de Mozart dans la symphonie, de Schubert dans le Lied[3]. C'est le moment où notre néophyte applaudit chaleureusement le *Freischütz*, copie de sa main la *Passion selon saint Mathieu*, improvise en public sur des thèmes de Haendel. Il étudie le violon avec Eduard Ritz et perfectionne son jeu de pianiste sous la direction de Moscheles; il joue avec prédilection le concerto en *mi bémol* de Beethoven et le concertstück de Weber; il approfondit le style de la sonate : ses premiers quatuors[4] et son sextuor à cordes[5] en bénéficient.

Dans la deuxième période le cercle des influences s'élargit. Mendelssohn achève avec succès ses études universitaires; il lit et traduit Térence, les poètes italiens, Shakespeare, Thomas Moore; il fréquente dans les salons paternels une foule d'hôtes distingués : les poètes et les écrivains Hölty, W. Müller, Rellstab; Heine, qui lui fournit déjà des textes de lieder; le philosophe Hegel, le physicien Humboldt, le recteur Schubring, qui guida sans doute ses premières effusions de musique sacrée[6].

En novembre 1826, à Berlin, un pianiste de 17 ans fait entendre, devant un groupe de maîtres illustres la IX[e] symphonie magistralement réduite, de visu, d'après la colossale partition : c'est l'auteur de l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, composée quelques mois auparavant. Dépassé depuis longtemps, son maître Zelter n'a plus rien à lui apprendre. Trois ans plus tard il accorde en grommelant à ce disciple trop zélé la permission de faire exécuter à la Singakademie la *Passion selon saint Mathieu*[7]. Entre temps Mendelssohn a voyagé en Allemagne, il a rafraîchi son front aux brises de la Baltique[8] et du Harz[9]. Ses œuvres, déjà personnelles, accusent à la fois les deux sources d'inspiration auxquelles il restera fidèle : la littérature et la nature[10].

Armé d'une infaillible technique et d'une culture générale mises au service d'une grande passion d'idéal, Mendelssohn s'élance à la conquête du monde. Admirablement conseillé par son père[11], le meilleur de ses amis, il fuit la prétention gourmée des institutions berlinoises, secoue la poussière officielle de son pays et prend le large pour faire un tour d'Europe. La terre de Shakespeare sollicite d'abord son imagination éprise de légendes saxonnes. Il s'élève jusqu'à son front septentrional, soulève son écharpe de brume, et, dans le murmure des vagues fingaliennes, les sagas eddiques lui révèlent leurs secrets. Le poète musical en enferme la magie dans son cœur, et c'est au soleil d'Italie qu'il s'adresse pour mûrir les éclosions nouvelles de son génie. A cette période, la troisième[12], se rapporte une riche production d'œuvres importantes, solides et variées; d'abord trois symphonies : *l'Écossaise*, une grave eau-forte, *l'Italienne*, une vive aquarelle, et celle composée pour célébrer le tricentenaire de la Réforme à Augsbourg. Ensuite, deux des plus belles ouvertures : *les Hébrides*[13] et *la Belle Mélusine*[14], ayant encore toutes deux pour fond de tableau ce ciel renversé et mouvant qu'on appelle la mer[15].

Après avoir séjourné dix-huit mois à Rome, visité Naples, Venise, la Suisse et Paris, Mendelssohn a accepté la charge de Capellmeister à Düsseldorf, en 1833. Alors commence pour lui ce que j'appellerai sa fiévreuse activité allemande. Au concert, au théâtre, à l'église, il fait œuvre de prosélyte; ses programmes réjouissent les amateurs d'art sincère et vrai. Sous sa direction triomphent Palestrina, Lotti, Haendel, Mozart, Cherubini; il est le chef des beethovenistes, le centre de la renaissance de Bach. En 1835 il est nommé — je serais tenté de dire couronné — chef du premier orchestre du monde, celui du Gewandhaus à Leipzig. Les devoirs grandissent et se multiplient. Il se prodigue encore comme interprète, passe du piano à l'orgue

1. Op. 11 en *ut mineur*.
2. Écrit d'après une stance de l'intermezzo de *Faust*.
3. Le début du *caprice en fa ♯ mineur op. 5* rappelle d'une manière surprenante le concerto en *ré mineur* de Bach. La *sonate en mi op. 6* est très beethovenienne. Parmi les premiers lieder, *Hexenlied* op. 8 et *Wartend* op. 9 accusent nettement le souvenir de Schubert. Quant à la *première symphonie*, elle a une indiscutable saveur de Mozart.
4. 1822-25.
5. 1824.
6. *Motet pour 4 voix et petit orchestre, Antiphonaire pour 4 chœurs* (1828), *Te Deum* (1829).
7. En 1829.
8. En 1824.
9. En 1827.
10. Octuor à cordes déjà cité. *Meeresstille* (calme de la mer), ouverture d'après Gœthe. *Songe d'une nuit d'été*. A cette époque appartiennent encore le *quintette à cordes* op. 18 (1826), avec son remarquable scherzo fugué, le délicieux lied *Ist es wahr?* (Est-ce vrai?) sur des paroles de Voss; et pour piano le *concerto en sol mineur*, les *premières romances sans paroles*, le *rondo capriccioso*, la *fugue avec choral en mi mineur*, pièces également classiques et célèbres.
11. Le banquier Abraham Mendelssohn, homme de devoir, chef de famille et éducateur remarquable.
12. 1829-33.
13. Ou la *Grotte de Fingal*.
14. D'après un poème de Tieck.
15. N'omettons pas la cantate édifiée sur un poème fantastique de Gœthe : *la 1re Nuit de Walpurgis*, ni un morceau de piano qui compte parmi les meilleurs : la fantaisie op. 28, aussi appelée *Sonate écossaise* (1830).

et de l'orgue à l'alto, s'emploie généreusement au triomphe des nouveaux venus : Schumann, Burgmüller, Liszt, Chopin, Hiller, Berlioz, Gade. Il dirige des festivals sur plusieurs points de l'Allemagne et dans sa chère Angleterre, où il retourne non moins de huit fois. Après 1841, ayant été choisi comme Kapellmeister par le roi de Saxe, à Berlin, il se dédouble entre cette ville où on le comprend mal, et Leipzig dont il est l'idole. Il prend part à diverses inaugurations en l'honneur de Dürer, Schiller, Gutenberg, Bach ; il s'intéresse à la fondation du nouveau conservatoire de Leipzig ; et au milieu de ces constantes agitations il reste l'infatigable créateur dont, à Rome, Berlioz s'émerveillait[1]. Au cours d'un voyage à l'occasion du mariage de sa sœur il écrit le *Trio en ré mineur*. A Londres, dans un tourbillon de vie mondaine, de visites et de fêtes, il écrit l'*Ouverture d'Athalie*. Villégiaturant à Loden pour prendre un repos prescrit par les médecins, il trouve moyen de composer son superbe concert de violon et ses six admirables sonates d'orgue[2].

Le résultat de ce surmenage, c'est un dérèglement de l'organisme physique, si souple et si résistant jusqu'alors. Le cœur s'assombrit, le cerveau reste lucide, la main trace encore avec fermeté chaque détail d'une fresque grandiose : *Elie*, le second oratorio[3].

Le 4 novembre 1847, à 38 ans, Mendelssohn meurt d'épuisement comme Schubert. Il n'a pas connu l'âpre misère de son glorieux prédécesseur, et le feu intérieur de sa propre pensée n'aurait peut-être pas suffi à le coucher sitôt dans la tombe, mais il avait voué à la musique un culte trop ardent, et il s'est brûlé aux flammes de l'autel.

Le bref récit de cette vie puissante et droite m'a semblé nécessaire pour faire comprendre la nature exacte de l'inspiration mendelssohnienne. Un parallèle s'établit entre l'homme et son œuvre. Mendelssohn ne fut pas plongé dans de poignantes circonstances ; il n'eut pas, comme Beethoven, un cœur bouleversé par les tragiques inquiétudes de la destinée. Façonné par un rare ensemble d'heureux événements : descendance, éducation, rencontres, mariage, prospérité civique, le génie de Mendelssohn se rapproche, dans sa fraîche sérénité, de la grandeur objective de Bach, Hændel et Haydn.

Il en est ainsi du moins dans les maîtresses symphonies instrumentales ou vocales qui constituent la plus haute partie de son œuvre. On est trop porté dans le public à juger Mendelssohn sans appel sur la qualité de ses *Romances sans paroles*, dont le succès fut habilement exploité et grossi à plaisir par de mercantiles éditeurs[4]. Ce fut, il est vrai, une jolie preuve de sincérité artistique, de donner l'essor au délicieux petit poème liminaire de la première série, au milieu de la turbulence qui faisait alors rage dans la production pour le piano. La nouveauté de la tentative mérite d'être signalée, ainsi que le caractère populaire et national de la plupart de ces courtes inspirations. Presque à chaque page s'y découvre un sentiment juste et profond du volkslied germanique. Mais on peut aussi y remarquer en général une certaine monotonie de modulation et un maniérisme mélodique auquel ne se rallia que trop la faveur du bon public. Il y a là des formules sentimentales qui ne sont pas encore démonétisées à l'heure actuelle.

A côté des *Romances sans paroles* je voudrais parler d'œuvres aussi ignorées que celles-ci sont célèbres : les romances avec paroles, les mélodies pour voix seules avec accompagnement de piano. Ici la spontanéité mélodique est souvent du meilleur aloi, et d'un tour qui ne se banalise point. Mais on trouve rarement cette qualité qui fait Schubert si remarquable : la musique ne nous frappe pas par sa correspondance fidèle avec les mots. Le texte n'est plus qu'un prétexte, la devise d'une romance sans paroles. Quoi qu'il en soit, Mendelssohn reste, avec Weber, le plus notoire représentant du lied entre Schubert et Schumann. Sur ses quatre-vingt-trois mélodies il en subsiste une vingtaine qui ne méritent aucunement l'oubli dans lequel elles se fanent[5].

La musique de chambre de Mendelssohn voit peu à peu diminuer la vogue qui l'inscrivit sur tant de programmes. Aux meilleurs quatuors, à l'octuor, aux deux quintettes à cordes, le caractère des thèmes, l'emploi des trémolos, donnent en général une allure trop orchestrale. Nous ne sommes plus en présence de la polyphonie de Beethoven ni de la plénitude sonore de Schubert. Dans les trios un autre équilibre se trouve rompu. Le piano a trop progressé déjà ; il déroule au premier plan des arpèges de parade, et lorsque s'apaise sa continuité rythmique parfois obsédante, nous découvrons des mélodies plus langoureuses que passionnées... Spohr ne serait-il pas quelque peu mêlé à leur ascendance?

Ainsi soit-il dit, sans exagérer une généralisation qui deviendrait irrévérencieuse et incorrecte. Dans la seconde partie de sa vie le style de Mendelssohn se virilise et prend une mélancolie plus austère[6]. La sonate et le duo pour piano et violoncelle comptent parmi les meilleures pages dédiées à ce dernier instrument, et son concerto de violon[7] a conquis les honneurs du répertoire classique, tant au concert qu'à l'école. On peut en dire à peu près autant du meilleur des deux concertos de piano, le premier, en *sol mineur*, digne suite au concerstück de Weber[8].

Ceci nous ramène au piano de Mendelssohn. Il sut prendre avantage de l'avancement technique de cet instrument, mais il se soucia peu de l'augmenter. Dans ses compositions comme dans son jeu, il le traita en virtuose subordonné au musicien. Il toucha peu au genre de la fantaisie sur des thèmes vocaux : il ne s'en servait guère qu'au cours de ses improvisations, dont la science et le charme tenaient du prodige. Il n'abusa pas non plus des variations : lorsqu'il coula dans cette forme une de ses plus nobles inspirations, il dut prendre le titre de *Variations sérieuses* pour se distinguer de la foule des jongleurs qui, du

1. *Mémoires* de Berlioz.

2. A cette 4e période correspondent une foule d'œuvres de 1er ordre : l'oratorio *Saint Paul*, divers psaumes, la musique d'*Antigone*, l'ouverture de *Ruy Blas*, la symphonie avec chœurs (*Lobgesang* ou chant laudatif), plusieurs quatuors, les sonates de violoncelle, les caprices op. 33 et les *variations sérieuses*, le 2e concerto de piano, des romances sans paroles, les 6 chœurs de plein air, les 6 duos op. 63, le scherzo du *Songe d'une nuit d'été*, etc.

3. Autres ouvrages de cette dernière phase : musique pour les deux *Œdipe*, *Festgesang* (chant de fête), op. 68. *Lauda Sion*, *quintette à cordes en la ♭*, *quatuor en fa mineur*, *Trio en ut mineur*.

4. Les 6 premiers cahiers seuls ont été publiés du vivant de Mendelssohn, avec son assentiment et ses soigneuses revisions, qui ne négligeaient aucun détail, pas même l'ordre tonal dans lequel ces petites pièces étaient présentées.

5. Il faut tirer hors de pair l'op. 9, n° 1 (*Frage*), deux lieder de Heine (op. 9, n° 10, et op. 86, n° 4), *Fruhlingslied* (Chant de printemps, op. 19 n° 1), *Erste Veilchen* (Première Violette, n° 2), *Der Mond* (la Lune, op. 86, n° 5), *Sun of the sleepless* (Soleil d'insomnie) et *Waldschloss* (Château sylvestre).

6. *Quatuor en fa mineur, trio en ut mineur, 2e sonate de violoncelle.*

7. Composé en 1844.

8. Sous réserve d'une originalité moindre. Il est de la première manière, ayant été composé en 1826.

parvis, s'étaient glissés parmi les vendeurs-éditeurs jusque dans le temple de la musique.

Mendelssohn couvrait leurs criailleries sous la divine majesté de chorals et de fugues, tels que nul orgue n'en avait proféré depuis la disparition du grand Sébastien. Les suites d'orgue, dénommées « sonates » au sens primitif du mot, restent comme d'immortels témoins de la splendeur d'inspiration que leur auteur savait faire descendre dans les trames du style polyphonique[1]. Quant aux diverses fugues de piano, bien que moins prenantes, elles sont encore traitées avec une éloquente facilité[2].

Dans la fantaisie libre Mendelssohn excella. Son *rondo capriccioso* op. 14, écrit à 18 ans, dénote une originalité aussi frappante que celle du *Songe d'une nuit d'été*. Les mélodies les plus expressives y alternent avec les broderies les plus piquantes : c'est un chef-d'œuvre de clarté, d'unité, de sobre élégance. Les *trois fantaisies op. 16*[3] et le *caprice op. 33, nº 1*, sont non moins admirables. Dans ce dernier morceau, des arpèges en triolets rappelant, par leur souple nonchaloir, ceux de la sonate en *ré mineur* de Beethoven, soutiennent une mélodie infiniment gracieuse et touchante. Mais la plus belle œuvre de piano seul que Mendelssohn ait laissée tomber de sa plume est sans contredit la *fantaisie op. 28*, avec son introduction entrecoupée et pathétique, son allegro volontaire et passionné, son presto à la fois épique et fantastique, où des Kobolds endiablés courent et fourmillent entre les pas d'un antique géant[4]... Ce morceau reçut aussi le nom de *Sonate écossaise*. A vrai dire, il ne mérite guère plus ce titre de sonate que le fameux *Clair de lune* de Beethoven, avec quoi il a une certaine parenté de facture. Mendelssohn courtisa peu la sonate de piano[5]. Beethoven l'avait aimée d'un amour trop puissant, et elle avait achevé de perdre son teint sous le masque tragique dont Weber l'avait affublée... Subitement vieillie, elle ne pouvait plus inspirer aux nouveaux venus que des passions timides. Aussi est-ce vers sa sœur cadette, la symphonie, que Mendelssohn tourna ses attentions, et il acheva de la parer des gemmes du romantisme.

Ecrite à 15 ans, la symphonie en *ut mineur*, cette réplique de Mozart déjà mentionnée, était en réalité le treizième essai du jeune Mendelssohn dans ce genre. L'étonnante perfection de ses proportions trahissait une technique déjà complète, bien avant que l'auteur n'ait eu le temps de conquérir son orientation poétique. A l'opposé de son contemporain Berlioz, Mendelssohn commença par maîtriser la rhétorique musicale, il scruta tous les artifices, toutes les souplesses de ce langage spécial, avant même d'avoir des idées personnelles à lui faire exprimer. On est donc un peu contraint de s'avouer que chez ce musicien exceptionnel le métier garda toujours une sorte d'avance sur la pensée, plus raffinée qu'entraînante, plus large que profonde.

Mendelssohn connaissait trop bien la beauté et la supériorité de concevoir la musique abstraitement, objectivement, pour se faire l'esclave d'un programme minutieux d'un caractère littéraire plus ou moins compatible avec le développement d'ordre purement symphonique. Mais s'il prit en cela Beethoven pour modèle, ce fut le Beethoven déjà romantique et presque réaliste de l'*Héroïque* et de la *Pastorale*. L'aliboron de Shakespeare[6] répond au coucou de la campagne de Vienne.

Plusieurs ouvertures de concert furent suggérées par des poèmes : *Meeresstille und glückliche Fahrt* de Gœthe[7], *la Belle Mélusine* de Tieck, et *Ruy Blas* de Victor Hugo. Dans les deux premières, l'inspiration directe de la nature brosse au fond du tableau le miroitement des vagues marines qui chuchotent, en la grotte de Fingal, des fictions enchantées. L'ambiance romantique est plus sensible encore ici, où nul poème littéraire ne préside. Mendelssohn n'est plus seulement, comme son illustre devancier, Weber, un merveilleux paysagiste, mais, transportant au sein de la symphonie pure le sens du mystère qui, depuis 1800, imprégnait toutes les sensibilités de poètes, il peuple le décor féerique choisi par lui de magiques hantises, mieux évoquées par sa musique que par la prose ou même les vers les plus subtils.

Les quatre grandes symphonies de Mendelssohn sont encore des illustrations de pensées définies ou de milieux reconnus. La *Reformation*, composée à l'occasion du tricentenaire de la Confession d'Augsbourg, et le *Lobgesang* ou symphonie cantate[8] pour le festival de Gütenberg, ont toutes deux un cachet austère et luthérien. Le *choral de Luther*, le *Magnificat*, l'*Amen catholique* de Dresde, y jouent des rôles significatifs. Mais ces œuvres manquent de la fraîcheur et de la spontanéité qu'on retrouve dans l'*Ecossaise* et l'*Italienne*, comme si décidément l'élément pittoresque était indispensable à l'épanouissement du génie de Mendelssohn. Nous retrouvons ici la vie et la couleur, dans le frémissement des cordes, les précieuses enluminures du petit orchestre des bois, les rentrées et les contrastes imprévus. Ce sont des synthèses des idées poétiques de Mendelssohn sur l'Ecosse et l'Italie, après qu'il eut vécu dans ces deux contrées en homme instruit, sachant voir, comparer, s'intéresser à la civilisation, à l'histoire, à l'esprit des milieux qu'il visite. C'est d'un art précis, contingent, aux antipodes de l'intériorité passionnelle de Beethoven ou de la superconscience lumineuse de Schubert...

Beethoven trouvait qu'en traitant des sujets tels que *Don Juan* et *Figaro*, Mozart prostituait son talent[9], et il repoussait la plupart des scenarios qui lui étaient offerts, comme inférieurs à son idéal. De même Mendelssohn ne voulut pas mésallier sa muse. On ne peut citer que pour mémoire ses essais au théâtre[10], Mais il ne faut pas oublier sa musique de scène pour *Antigone, Athalie* et les deux *Œdipe*. Dans la maîtrise chorale il est resté inégalable. Ses chants à plusieurs parties[11], ses motets et ses psaumes, son *Lauda*

1. Voyez, par exemple, les adagios des sonates I et II. Lisez en outre le témoignage de Schumann (compte rendu d'un concert d'orgue en 1840).

2. Surtout le nº 1 de l'op. 35, précédé d'un magnifique prélude.

3. Datees de Coed-Du, propriété du pays de Galles où Mendelssohn reçut l'hospitalité lors de son premier voyage en Angleterre.

4. On se demande pourquoi cette fantaisie est délibérément rayée des programmes des virtuoses sincères.

5. Il en composa trois en tout : l'op. 6 dont j'ai parlé, et deux numéros posthumes : l'op. 105, devoir d'élève écrit à 11 ans, véritable péché d'éditeur, et l'op. 106, écrit à 18 ans, d'un intérêt plus que médiocre Quant aux sonates d'orgue, ce sont des suites dont le style fugué et la haute inspiration font le plus grand honneur au maître organiste qui les composa.

6. Ouverture du *Songe d'une nuit d'été*.

7. Avec cet ouvrage, Mendelssohn consacre définitivement en Allemagne l'ouverture de concert, dont l'universel Beethoven avait donné un unique et obscur exemplaire, quatre ans plus tôt, à l'occasion de l'inauguration du Josephstaat theater à Vienne.

8. Composé sur un plan analogue à celui de la IXe de Beethoven.

9. Voyez les *Mémoires* de la duchesse d'Abrantès.

10. *Les Noces de Gamache*, 2 actes montés en 1827 à Berlin par Spontini. *Heimkehr aus dem Fremde* (le retour du pays étranger), Liederspiel en 1 acte, produit à Londres en 1839, et une *Lo...ley* dont le 1er acte seul fut réalisé.

11. Notamment les 6 op. 41, 48 et 50 pour le plein air.

sion[1], enfin ses deux superbes oratorios, suffiraient à lui assurer une très haute place dans l'histoire de la musique. *Saint Paul* et *Elie* sont des monuments dont la grandiose architecture rappelle les cathédrales sonores de Hændel et de Bach. Mendelssohn y touche la note juste, il donne à ses personnages un accent tragique, et met de la vivacité dramatique jusque dans les chœurs. Dans toute la musique sacrée, dont il fut un ardent rénovateur, il semble que le sentiment judaïque vienne à son aide et l'anime du souffle des anciens prophètes de sa race; et il nous offre ainsi un impressionnant écho des rudes inspirations d'autrefois, la riposte d'une conscience moderne civilisée, assagie, élargie par plusieurs siècles d'épreuve.

Pour me résumer et pour maintenir ce grand maître sous son vrai jour, la question de son génie ne me paraît pas faire l'ombre d'un doute. Autrement dit, nul artiste ne reçut en apanage un mélange plus génial de sentiments et de capacités expressives. Il fut grand par la modération et par l'équilibre. Il n'enfla point sa voix et ne méconnut pas les limites dans lesquelles sa révélation pouvait être entendue. Exempt de toute pédanterie, plaisant sans adulation, il ne haussa point son front jusqu'à refléter les soleils que l'horizon de son siècle voilait encore, mais il acheva de glaner sur lui toute la lumière éparse aux alentours.

Le piano lyrique : Chopin.

Parmi les successeurs de Weber, le premier qui se présente à l'esprit dans l'ordre chronologique est Mendelssohn, à cause de sa fin prématurée, et surtout de sa précocité singulière. Mais dans l'ordre des affiuités c'est **Frédéric Chopin**[2] qui me semble venir le plus près de l'auteur de la sonate en *la bémol*. Avec ce génial Franco-Polonais[3] nous assistons à la reprise du piano au point exact où Weber l'avait laissé. L'instrument que Mendelssohn a tenté de poétiser avec un peu trop de sagesse, et qui sert d'arène à tant de parodies échevelées et grimaçantes, va enfin reconquérir la royauté où seul, entre tous, Beethoven avait su l'élever, vers la fin du classicisme. Chez Chopin l'angoisse beethovenienne, la sombre mélancolie de Schubert, la fierté chevaleresque et déjà morbide de Weber se trouvent fondues et exprimées par un ensemble de moyens mélodiques et harmoniques d'une suprême puissance. Le piano de Chopin reste une des créations les plus saillantes du romantisme et de la musique tout entière. D'augustes cantilènes planent à d'incommensurables hauteurs sur des lacs harmoniques d'infinie transparence, ou bien ce sont des traits enflammés qui décrivent leurs zigzags au-dessus d'océans convulsés et sans fond. Le piano suffit à révéler ces sublimités : ainsi certaines gravures nous traduisent plus de modelés, plus de jeux de lumière et d'ombre que des tableaux faisant appel aux artifices de la couleur. Comme la musique de Chopin s'idéalise en se dégageant de toute substantielle préciosité instrumentale, en se dérobant au charme enjôleur ou terrifiant des cordes, des bois et des cuivres et en s'émancipant des habiletés polyphoniques ou contrapontiques qui nous subjuguent, un peu malgré nous, par l'instinctive appréciation de la difficulté maîtrisée! Qu'avons-nous ici à faire des timbres? Qu'avons-nous à faire de la fugue? Sous d'autres inspirateurs, la musique s'en est faite suffisamment l'esclave. Le piano de Chopin parle en maître comme il a déjà parlé dans l'*appassionata*. Avec Chopin comme avec Beethoven il exhale le tréfonds de son âme, il nous traduit des mystères intimes et redoutables ravis à la divine musique jusque dans le septième empyrée où elle se cachait. En produisant tant de symphonies, de quatuors et de concertos, les maîtres de chapelle avaient tissé des fils de soie sur des cocons vides. La vierge céleste, avant de rompre ses attaches terrestres, avait posé son immortel et fugace baiser sur les lèvres naïves de Schubert, et maintenant elle revenait tendre à Chopin le vase eucharistique contenant son essence la plus subtile. Lui, resta fort de ce breuvage surhumain : ni la gêne ni le triomphe n'entamèrent son armure adamantine.

Schubert était né avec l'instinct du lied; Weber, celui du drame, et Mendelssohn, celui de l'orchestre; de même Chopin vint au monde avec le sens inné du piano. Quelques années de leçons avec un professeur tchèque, à Varsovie, firent de lui le pianiste génial que les plus habiles professionnels : Dreyschock, Kalkbrenner, Moscheles, Herz, Thalberg, etc., furent contraints d'admirer en rival qui les éclipsait. Liszt lui-même enrichit son piano, en écoutant Chopin, d'effets de sonorité auxquels il n'avait pas songé, tant à l'exécution qu'à l'écriture.

L'arrivée de Chopin sur la scène du monde coïncide avec le moment où le piano, étant devenu d'une grande perfection mécanique, pouvait prétendre à un rang musical élevé[4]. Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn lui avaient donné ses lettres de noblesse. Chopin le haussa jusqu'à la royauté. Sa maîtrise extraordinaire se fait sentir dès ses débuts, dans une publication qui sacrifiait cependant au goût du jour : des variations pour piano et orchestre sur un thème de *Don Juan*[5]. Cette étincelante paraphrase est tombée en désuétude, comme toutes les pièces dans lesquelles Chopin ne traita pas le piano seul. Elles sont d'ailleurs peu nombreuses[6] et appartiennent pour la plupart à la période pendant laquelle ce jeune maître cherchait encore sa voie. Désireux de se produire comme pianiste compositeur, il ne pouvait songer à se présenter décemment sur un programme dont l'orchestre serait banni[7]. C'est pourquoi il faisait appel auxdites variations et à sa *Krakowiak*[8] pour conquérir le public viennois en 1829. Il avait 20 ans. L'année suivante il donna son concert d'adieu à Varsovie, et déjà il put mettre dans son bagage d'exil quelques-uns des manuscrits auxquels il doit son immortalité.

En écrivant ses premières études, mazurkas, valses, nocturnes, Chopin n'écoute plus que la voix intérieure de son génie poétique. Stimulé par les malheurs de sa patrie, il fait du piano le confident

1. Pour le culte catholique. Mendelssohn n'écrivit pas de messe.
2. 1809-1849.
3. Qu'on s'étonnera peut-être de voir ici incorporé à la musique allemande; mais puisque l'art polonais ne fait point l'objet d'une étude spéciale dans cette Encyclopédie, il paraîtrait moins logique et plus superficiel d'associer Chopin à la musique française, à laquelle, psychologiquement, il ne se rattache en rien. En réalité, la Pologne lui doit de compter au 1er rang dans le concert musical des nations.
4. Le double échappement inventé par Sébastien Erard à la fin du XVIII[e] siècle fut breveté par son neveu, Pierre Erard, à Londres en 1821.
5. *La ci darem la mano*, op. 2.
6. Citons le *trio op. 8*, d'allure presque classique, une *polonaise*, une *sonate* et un *duo concertant avec violoncelle* (en quasi-collaboration avec Franchomme), des *variations*, une *krakowiak*, une *polonaise avec orchestre* et les 2 *concertos* que ni leur éloquence pianistique ni les ré-instrumentations de Tausig et de Klindworth n'ont pu sauver du déclin.
7. Le *récital* n'existait pas encore. Il fut créé par Liszt vers 1840.
8. Danse nationale polonaise.

définitif de son lyrisme romantique. Il déguise, sous ces titres sans prétention, les impressions diverses que la vie lui transmet. La célèbre étude en *ut mineur*[1] est écrite à Munich en 1831, au moment où Varsovie tombe aux mains avides des Russes. En 1835, un simple *tempo di valse*[2] exprime un adieu mélancolique à une femme que Chopin aimait et qu'il ne sut pas retenir[3]. En 1838 toute la série des préludes est écrite à Majorque, où il s'était exilé avec George Sand, alors qu'un hiver hostile et tempétueux vint traquer et circonvenir leurs modestes amours dans cette île méridionale.

Quand l'impression se présentait trop grande pour se concentrer dans une brève pièce de caractère, Chopin employait un style narratif qui lui est propre et qui se déroule à l'aise au cours de ses ballades, ses scherzos, certaines polonaises, certains impromptus et aussi ses sonates. Dans ces grandes pièces, Chopin nous conte des épopées mystérieuses. Il fut le créateur de la ballade. Mais ce genre n'entraîne pas avec lui de formes fixes. Toutes ses compositions, sauf les sonates et les concertos, sont des fantaisies libres. Cependant qui donc a réalisé la ballade romantique comme Chopin? Le voilà, le geste sublime de l'âme, d'une âme dominatrice et que le verbe d'une race n'aurait fait qu'alourdir[4].

Les sonates de Chopin[5] sont encore des récits. La tendance esquissée par Schubert y est pleinement réalisée. Weber a créé la sonate dramatique, Chopin crée la sonate lyrique. Pour elle il puise dans les richesses de son terroir, prodiguées aux mazurkas, aux valses, aux polonaises. Entre ses mains leurs simples rythmes populaires devinrent des chefs-d'œuvre de mélancolie, d'entrain ou d'audace; il acheva de libérer leur puissance occulte, que déjà Friedmann-Bach et Weber avaient soupçonnée[6].

Un autre genre inauguré par un pionnier du romantisme, Field, vint s'offrir de lui-même à la pensée délicate et rêveuse de Chopin. Ses premiers *nocturnes* rappellent indubitablement ceux de son modèle[7], mais déjà Chopin s'y essaye en l'art des vaporeuses broderies qui exaltèrent tant et si bien la petite âme artificielle et sentimentale du clan féminin de Paris, pour ensuite s'imposer au reste du monde comme un colifichet du bon faiseur. Toutefois Chopin le vrai, l'impétueux, se trouve vite à l'étroit dans la forme fieldienne, et dans son quatrième nocturne nous voyons la rêverie s'interrompre soudain pour laisser tonitruer un superbe CON FUOCO[8].

Les autres formes abordées par Chopin sont la barcarolle, la berceuse, l'impromptu, le scherzo. Sur des rythmes de 6/8 et 12/8 la berceuse nous berce doucement, et la barcarolle houleusement. Il est curieux de comparer cette dernière pièce, si corsée, aux simplets *gondellieder* de Mendelssohn. Les impromptus n'ont de commun que le titre avec ceux de Schubert[9]. Le premier, op. 29, et la *fantaisie-impromptu* ont une certaine ressemblance entre eux dans les traits et la coupe générale. L'op. 51 est une divagation pleine de charme; l'op. 36 une page d'une vraie grandeur. Quant aux scherzos, ce sont encore des caprices qui ne se rapprochent en rien du scherzo classique. A leur façon ils évoquent aussi des récits légendaires ou des ballades guerrières.

En imaginant ces formes diverses et les développements qui leur conviennent, Chopin tient à leur orthodoxie; elles répondent pour lui à tel ou tel idéal déterminé; et quand la délicieuse troupe incohérente et bariolée du carnaval de Schumann passe devant son regard, il n'en voit pas la beauté, parce qu'il n'en saisit pas l'unité de composition[10]. Voilà bien l'éternelle équivoque des mots assassins de la pensée. De son côté Mendelssohn condamnait sans appel le finale terrifiant de la sonate de Chopin op. 35, toujours au nom de la FORME. Il ne s'aperçut pas, selon la remarque de Dannreuther[11], que ce finale reste strictement fidèle au plan d'une Toccata. En réalité les formes ne sont que les accessoires, les véhicules respectueux des sensibilités nouvelles que l'évolution du monde fait éclore successivement. Chaque centre vibrateur émet ses propres ondes, et ces ondes vont choquant et traversant celles émanées d'un autre centre. Telle est la loi. Toutes les formes trop accusées sont sujettes à une prompte décrépitude si elles ne sont rajeunies et renouvelées de temps en temps par des pensées vivifiantes et novatrices, des pensées d'avant-garde, quel que soit le domaine où elles se meuvent. Or Chopin fut un précurseur, au suprême degré. Avant de rechercher à quelles sources s'abreuva son originalité, je veux encore parler de la matière dans laquelle il modela sa pensée.

Chopin portait en lui un sentiment entièrement neuf de l'harmonie, du rythme, de la mélodie et du trait. Ses premières pièces, déjà mentionnées, et toute sa musique empruntent leur coloris intense et non encore vu à l'usage du chromatisme. Grâce à son génial emploi du demi-ton, Chopin prend une immense avance sur ses contemporains. L'inflexion, la brisure de ses lignes chantantes, la souplesse, l'imprévu de ses modulations[12], le dotèrent d'une palette nouvelle qui lui fournit toutes ses demi-teintes, ses nuances les plus complexes et mille contrastes de valeurs, sans jamais préjudicier aux tonalités générales imposées par les sentiments qu'il exprime. Le chromatisme de Spohr n'est qu'ingénieux, celui de Chopin est l'éloquence même; c'est une extension subite du domaine musical, un terrain conquis une fois pour toutes et sur lequel évolue toute création contemporaine digne du nom de musique. Est-ce l'étude de Bach — total précurseur — qui ouvrit les yeux de Chopin sur les perspectives du chromatisme? C'est possible[13] : métamorphosé, trans-

1. Op. 10, n° 12.
2. Op. 69, n° 1 en *la* ♭.
3. Maria Wodcinska, rencontrée à Leipzig.
4. Chopin a laissé 18 mélodies sans autre intérêt que d'être une contribution au folk-lore polonais.
5. La sonate posthume (op. 4) n'a qu'un intérêt documentaire. Chopin, aussi hautement consciencieux que Mendelssohn, n'eût point laissé piller de son plein gré ses manuscrits de première jeunesse.
6. Comme ses confrères ès romantisme, Chopin ne se suffit pas des danses de son pays. Il écrivit un boléro espagnol, une tarentelle italienne, des écossaises. Simples emprunts de rythmes qui lui semblaient piquants, et qu'il traita avec son âme polonaise. Beethoven avait composé des écossaises, Mozart et Weber avaient produit des « turqueries ». L'école russe, à la suite de Chopin, s'intéressa au folk-lore espagnol. (Voyez Glinka, Balakirew, Rimsky-Korsakoff, etc.)
7. Field entend son successeur à Paris, en 1822, et l'appelle un pianiste « pour chambre de malade », ce qui est une façon comme une autre de laisser percer sa frayeur du génie qui le supplanta.
8. Comparez le même procédé dans le nocturne op. 32, n° 2, dans la IIe ballade en *fa*, dans l'étude en *mi majeur*, etc.
9. Qui furent d'ailleurs ainsi baptisés par l'éditeur, après la mort de Schubert.
10. Si ces pièces avaient été groupées sous le titre de « préludes », Chopin les aurait peut-être examinées avec la sympathie qu'elles méritent.
11. *Oxford history of music*, vol. VI.
12. Que Moscheles avait peine à admettre.
13. Rapprocher, par exemple, la plainte déchirante dont la mazurka op. 17, n° 1, se fait l'écho, de certains gémissements dramatiques des oratorios et des cantates de Bach.

porté dans les traits du maître moderne, il double leur dynamisme, soit qu'il empâte somptueusement l'harmonie, soit qu'il se mêle au suave enroulement des parties chantantes, soit qu'il burine chaque repli des basses aux furieuses reptations[1], ou bien qu'il aboutisse parfois au triomphe des mélodies diatoniques les plus larges, soit encore qu'il passe sur elles sans altérer leur pureté, comme des modalités tragiques illuminant un beau visage.

Cette aptitude géniale à créer de la nouvelle couleur sonore, Chopin la devait en grande partie à son atavisme. Fils d'une Slave, un peu asiatique par conséquent, il refléta dans son art, inconsciemment, quelque chose de la langueur voluptueuse, des féroces colères et du pessimisme néantiste de l'âme orientale. Ainsi put-il faire découler sans effort sa magie musicale de quelques chants et danses nationaux, longuement élaborés par les siècles au sein d'une race artiste et raffinée. Toute la superbe école russe procède de la même origine. Dans les maîtres russes d'aujourd'hui il n'est pas rare de rencontrer des passages offrant une parenté frappante d'accent et de couleur avec le style de Chopin[2], qui fut ainsi, avec son contemporain Glinka et mieux encore que lui[3], le premier écho de l'orientalisme en musique.

Ce qu'il y a de plus notoire dans la musique que nous étudions, en sus de la couleur, c'est le mouvement. Si nous ouvrons la *ballade en sol mineur*, nous voyons se dérouler une série de périodes passionnées, toutes plus intenses les unes que les autres, et reliées par des traits d'une fière sonorité. Après la chevauchée finale, de grandes gammes zèbrent comme des éclairs les derniers épisodes de la légende. Le *deuxième impromptu* est une succession de rythmes solennels, d'héroïques octaves et de traits frémissants. Dans le *deuxième scherzo*[4], la main droite dévale hardiment dans les basses, en formulant de superbes traits diatoniques qui sont comme le geste d'un sceptre péremptoire. Il faudrait tout citer : les chevaux qui piaffent et se cabrent dans la *sonate en si ♭ mineur*, le finale haletant de la *sonate en si mineur*, avec ses traits sifflants, et les formidables mêlées de la *polonaise en la ♭*.

Ces martiales polonaises, évoquant le passé épique et la fin tragique d'une nation, ces touchantes mazurkas, reflétant finement ses heures insouciantes, joyeuses ou mélancoliques, n'est-ce pas le chant du cygne de la Pologne agonisante? Chopin concentra en lui le frisson de toute une race : turbulente, aventureuse, fière, prompte aux actions généreuses, prompte à la désolation, et sur le point de sombrer sous les convoitises de ses ennemis. C'est au creuset de ces dramatiques circonstances que le génie poétique de Chopin fut formé; c'est à elles qu'il dut sans doute cette intériorité passionnelle qui fait de lui l'un des principaux héritiers de Beethoven. Antithèse de Mendelssohn qui cherche dans la polyphonie des voix et des timbres l'intégration de son intellectualité abstraite et sereine, Chopin demande à la cantilène, à la polychromie harmonique, aux saccades du rythme, la réalisation de ses impulsions d'âme, de son rêve et de sa souffrance. Nul besoin de s'adresser à la beauté d'un site ou d'une œuvre littéraire : il n'a que trop de sujets d'inspiration dans la répercussion des événements sur sa vie intérieure. Comme Beethoven écrivant l'*Héroïque*, et d'une façon plus directe encore, il rend, en musique, le choc du monde extérieur sur sa sensibilité, il pense musicalement et sans autre médium plastique que le piano. La musique s'offre à lui avec une si jaillissante abondance et cela dépasse tellement les capacités physiques de sa fragile incarnation humaine, qu'on comprend à merveille sa naïve réponse à un intendant de Louis-Philippe le pressant d'écrire à son tour un opéra : « Ah! Monsieur! laissez-moi composer de la musique de piano... C'est tout ce que je sais faire[5]. »

Oui, son piano lui suffit à rendre des élans d'âme aussi passionnés et fougueux que ceux de Beethoven, aussi graves, élevés ou tendres parfois que ceux de Schubert. Sans grandiloquence comme le plus souvent sans affectation, Chopin exprime tour à tour dans son œuvre la révolte, l'abattement, la tristesse, le désespoir, la sérénité, l'humour.

Où peut-on trouver une mélancolie comparable à celle qui émane de la *première polonaise en ut dièse mineur?* Ou bien à celle qui volette, plus légère, dans les croches de l'*étude op. 25, n° 2?* Et les préludes élégiaques *nos 4 et 6!* Et la poignante hantise du *prélude de la pluie*[6]! La sinistre hallucination du *deuxième prélude!* Nous la retrouvons plus effrayante encore dans le tourbillon à l'octave du finale de la *sonate op. 35*.

Cette page énigmatique que Mendelssohn abhorrait, Schumann n'y voyait qu'une boutade. On a dit poétiquement que c'était une rafale nocturne tordant les arbres du cimetière au-dessus des tombes des vaincus que vient de célébrer la marche funèbre. Seul un pseudo-oriental pouvait nous mettre ainsi face à face avec le néant : avec Maïa. Le scherzo de la même sonate extériorise la plus sardonique, la plus stridente harmonie. Ici l'ironie de Beethoven est dépassée. Chopin donne une signification analogue à son *premier scherzo*, offrant, à l'encontre de la *ballade en fa*, le contraste de deux mouvements passionnés, qui encadrent une vision céleste. Après une page tumultueuse survient un épisode très beethovenien qui prend le tour d'une question faite à la destinée. Le *deuxième scherzo* commence de même par un triolet inquisiteur qui se présentera plusieurs fois dans le cours du morceau, comme le premier motif de la symphonie en *ut mineur*, comme le MUSS ES SEIN? du célèbre quatuor.

Pour trouver de l'enjouement il faut feuilleter le *quatrième scherzo en mi bémol*. Il est conçu dans une manière légère, féerique, donnant un avant-goût de Heller et de Lalo. Le scherzo de la *troisième sonate* est animé du même esprit.

Parfois, Chopin aime à peindre l'indolence, le doux « dégingandage » d'une exquise adolescence. Le scherzando de Schubert a quelque chose de cela, mais en plus fruste. Les études *op. 49 n° 5* et *op. 25 n° 9*, le second thème de la *ballade en la bémol* nous représentent la fuite preste et féline d'un Arlequin gouailleur, avec un corps charmant et souple, sous l'ampleur du costume.

Parfois encore, Chopin nous découvre une âme sereine et comme exilée dans un au delà métaphy-

1. IIIe ballade.

2. Voyez, par exemple, le motif de l'*Intermezzo* de Borodine (petite suite), et comparez-le au 1er thème de la *polonaise-fantaisie*. On pourrait multiplier les exemples.

3. Chez Glinka (1804) comme chez Balakirew, l'érudit et l'intuitif se balancent. C'est au génial Borodine (fils d'un prince du Caucase) qu'il fut donné de succéder à Chopin dans toute la saveur de son orientalisme.

4. En si ♭ mineur.

5. Rapporté par Huneker (*Mezzo-tints in modern music*).

6. Dont les larges modulations, la construction, les répétitions de notes, sont écrites dans le plus pur sentiment de Schubert.

sique qui règne plus haut que la ferveur. Telle est l'impression qui se dégage de l'*andante spianato*[1] et de l'andante de la *fantaisie impromptu*, pour ne citer que cela. L'*étude en la bémol*[2] nous ramène doucement sur la Terre, dans une région divinement calme, où flotte un rêve à demi dématérialisé.

La *fantaisie op. 49* me paraît être un des plus admirables morceaux de Chopin, par la grandeur et la variété de son inspiration. La marche auguste du début est suivie d'un prélude agité, anxieux d'un futur imminent, qui se présente sous forme d'un thème fiévreux; et ces épisodes s'enlacent à une nouvelle marche plus grande encore que la première.

Les deux études en *ut mineur*[3] sont d'une transcendante génialité. En 1831, Chopin était à Munich. On lui apprend que Varsovie est dans les serres des vautours russes. Il écrit alors l'impérissable protestation qui dura plus que les anéantisseurs et qu'aucune iconoclastie ne saurait atteindre. Il y a là un bouillonnement d'âme qui dépasse en force et en ampleur celui de l'appassionnata, à quoi l'étude *op. 10 n° 12* ressemble.

Dans une belle poésie des *Reisebilder*, Heine nous décrit un moderne chevalier du Graal, un pèlerin qui, par la poésie de sa sympathie et de son verbe, remplit d'allégresse le cœur d'une pauvre fille et change sa chaumière en palais. « Vois, » lui dit-il :

Mille chevaliers bien armés
Et choisis par le Saint-Esprit
Furent doués pour le servir
D'une vaillance à toute épreuve.
. . . .
Lève donc les yeux, mon enfant!
Approche-toi! Regarde-moi!
Car je suis un de ces élus,
Un chevalier du Saint-Esprit!

Chopin pourrait parler de même aux innombrables jeunes personnes qui s'essayent à déchiffrer le mystère redoutable de sa musique, sans voir « les canons qui dorment sous les fleurs[4] ». Ce n'est pas en vain que Chopin sortit du chaos cosmique et fut marqué pour penser « en piano » comme un sculpteur pense « en marbre ». Ce n'est pas en vain qu'il se mit à parler la langue universelle de la musique dans son dialecte le plus populaire, le plus répandu, le piano : ainsi fut-il mieux à même de remplir sa mission, la seule qui vaille : glisser persuasivement, sans violence, par l'intermédiaire de l'art, des ferments d'examen, d'émancipation et de progrès dans les âmes.

Venu à une certaine heure, en un certain point de notre globe, là où de vives et poignantes émotions sont polarisées, celles d'une nation cultivée, pleine de cerveaux et de cœurs vibrants, il est un artiste pour exprimer superbement tout ce qu'il y a de tragique dans ce drame, cet anéantissement brutal de forces vives; il est un divin artiste pour jeter sa réprobation en sonorités pathétiques et pantelantes à la face de l'Europe figée dans ses égoïsmes politiques. Ce hiérophante, c'est Frédéric Chopin, né sur la terre opprimée d'une mère polonaise et d'un père qui versa dans ses veines le généreux et pétillant alliage du sang français.

Il y a un autre Chopin, je le sais; un Chopin exotérique, celui qui fut non plus Français, mais Parisien, et qui agrafa au cou des comtesses, ses élèves, les colliers de perles de ses valses et les opales chatoyantes de ses nocturnes, — joyaux qu'on se repassera longtemps dans les salons comme des bijoux de famille. Schubert ne se délassait-il pas de sa vie ascétique en écrivant des Lændler qui lui rapportaient du moins quelques florins? C'était l'écho de ses innocentes stations à la brasserie, et d'ailleurs il fallait subsister! De même, à Chopin, il fallait paraître, faire figure dans le monde élégant dont dépendait son existence, donner à ses belles élèves des passe-temps délicats, des musiques de plaisance qui leur convinssent... Qui donc y trouverait à redire? Dans quels fonds obscurs, sous quels amas de poussière nous faudrait-il maintenant découvrir Chopin le glorieux prophète, le révolté sublime, si son charme exotique, son aristocratie native ne lui avaient livré la clef des salons parisiens? Fort heureusement pour l'avenir de son œuvre rien ne lui manqua de ce qui peut parfaire une élégante réputation, ni les écarts d'une vie romanesque, ni la lugubre atteinte d'un mal qui le jeta dans la tombe à 40 ans. Grâce à tout cela, il fut l'homme à la mode, à qui s'intéressent les gazettes, les marchands, la foule, *tous* les bas éléments dont se forme le succès, mais qui prêtent aux génies la force de la propagande et du nombre.

Schumann : apogée du romantisme intellectuel.

Né en 1810, — une année plus tard que Mendelssohn et Chopin, — **Robert Schumann**[5] nous paraît de beaucoup le plus jeune dans cette superbe trinité romantique. Il est à cela plusieurs raisons. La plus tangible est la non-précocité de son entrée en scène et de sa réussite. Le premier geste de Schumann adolescent n'est pas de confier à l'orchestre, comme Mendelssohn, de paisibles impressions de littérature et de nature, ni de s'asseoir à son piano, comme Chopin, pour la conquête magnétique des foules. Jetant les yeux autour de lui, il voit la route encombrée d'oppressions sourdes, de prétentions serviles, et tout de suite il revêt son armure. En même temps que les premières confidences de ses improvisations de pianiste, sa plume de polémiste reçoit les messages de son ardente intellectualité, et il s'exprime d'emblée avec une maîtrise littéraire qui le classe le digne héritier de Jean Paul et d'Hoffmann.

Cette attitude n'est pas de celles qui commandent le succès immédiat. Schumann se crée d'abord plus d'inimitiés que de sympathies dans son entourage. C'est à la postérité de lui savoir gré d'une indépendance et d'une vaillance qui grossissent le tribut de nos admirations pour ce pionnier infatigable; il débuta dignement dans une vie intègre qui fut de plus en plus intérieure et tournée vers l'avenir.

Venu de plus loin et de plus haut que Mendelssohn — le chantre de la nature légendaire — et que Chopin, — le barde de l'affliction et de la révolte patriotiques, — Schumann se fit le champion de la liberté totale et l'un des chefs de la fraction d'humanité directrice de son époque. Ce fut dans sa musique, sur l'échelle ascendante et progressive du piano, du lied, puis de la symphonie instrumentale et chorale, que Schumann réalisa pleinement sa surhumanité, mais il commença par la forger dans l'étude de la philosophie et la pratique des lettres[6], en menant le bon combat du pamphlétaire[7].

1. Introductoire à la polonaise en *mi bémol*.
2. Op. 25, n° 1.
3. Op. 10 et 25.
4. Schumann, *Écrits sur la musique et les musiciens*.
5. *1810-1856*.
6. Il se nourrit de Kant, Fichte, Schelling, traduit les sonnets de Pétrarque, se passionne pour Jean Paul, Heine, Byron et Shakespeare.
7. Schumann fonda en 1834 sa feuille appelée *Nouveau Journal de*

Dès lors on se représente aisément combien le début de Schumann fut peu sensationnel dans la musique. Des pièces telles que les *Papillons* et les *Intermezzi*, les *Scènes d'enfance*, *Kreisleriana*, les *Davidsbündler*, même le *Carnaval*, passèrent inaperçues. On n'en voulait pas au concert[1], et les cénacles hochaient la tête. Ces chefs-d'œuvre prirent peu à peu leur revanche après l'apparition des premiers morceaux de musique de chambre[2] et grâce au chaleureux apostolat de Clara Schumann[3]. Alors Mendelssohn, qui voyait surtout en son émule un éminent critique, un « cérébral » raffiné avec lequel il aimait de quotidiens échanges d'idées, commença à goûter ses lieder[4]. Il dirigea sa *première symphonie* au Gevandhaus[5] et joua avec Clara son adorable *Andante et variations* à deux pianos, en y donnant sans doute l'approbation mesurée qui pouvait seule convenir, dans son esprit, à un genre aussi secondaire. Or, il semble que l'espace d'une génération sépare les variations de Mendelssohn[6] de celles de Schumann, en réalité contemporaines; et la même distance se fait sentir entre les romances sans paroles et les *Scènes d'enfance* que Rellstab méconnaissait, tandis que Hauptmann les trouvait « intéressantes, curieuses, quoique dénuées, d'ailleurs, de vraie solidité musicale[7] ».

Voilà le grand mot lâché. Schumann apportait au monde une pensée synthétique d'une condensation merveilleuse, mais il l'exprimait au moyen de procédés entièrement neufs, donnant à son style une incohérence certaine, si on voulait l'échantillonner sur la rhétorique musicale alors enseignée, reconnue et si laborieusement élaborée par les maîtres de chapelle. Comment! Plus d'exclusifs enchaînements d'école! Plus de plan musical proprement dit! Rien que des rapsodies composées de mélodies embryonnaires, plus ou moins chromatiques, soutenues par des harmonies d'un modernisme étrange et des rythmes heurtés!... Et que dire de ces brusques contrastes, ces fréquentes sautes d'humeur qui violentaient l'auditeur paisible, ne lui permettaient plus de somnoler au cours de longues et harmonieuses périodes, mais coupaient son attention à l'improviste, comme un rideau qui tombe avant la fin d'un acte? Enfin, quelle était la signification de ces titres empruntés à la littérature? de ces épigraphes surgissant tout à coup? de ces thèmes populaires, épiques ou grotesques, passant et repassant comme des fantoches?

Tel dut être l'effet que produisit aux musiciens de 1835 l'apparition des *Papillons* et du *Carnaval*. Ils ne pouvaient comprendre la précieuse mosaïque, la symétrique fantaisie de ces délicieuses cristallisations de tendresse et d'espièglerie. C'était pour eux extra-musical; car cela brochait sur l'ordonnance mendelssohnienne, comme jadis Beethoven brochait sur Mozart.

A ceux qui le taxaient d'incohérence, Schumann aurait pu fièrement répondre la parole du grand réformateur Fourier : « J'écris dans l'ordre dispersé! » Au lieu de cela il laissa son cœur se fondre aux prestigieux rayons du soleil néo-classique; il produisit à son tour des sonates, des chœurs, des oratorios, des symphonies, et cela fut en diverses occasions presque une erreur. Je veux dire que Schumann ne trouva pas dans toutes les formes qu'il cultiva l'expression parfaite de sa génialité. Il se trompait en reprochant à Chopin de se borner au domaine restreint de la musique de piano. Sans doute, sur la terre de la symphonie, dans un milieu où frémissaient de vivants orchestres, comme ceux de Leipzig et de Dresde, où florissaient des chœurs comme celui de Düsseldorf, la tentation était irrésistible de manier des masses sonores; nous devons à ces inconstances de nobles symphonies, de charmants oratorios. Mais, à part la puissance inhérente à la matière employée, nous n'y trouvons pas d'impressions aussi complètement sublimes que celles qui se lèvent de certaines pages de piano, ou de lied, ou de musique de chambre. Dans ce triple domaine Schumann fut transcendant, et c'est plus qu'il ne faut pour l'élever au-dessus de toute compétition.

A l'opposé de Mendelssohn, qui possédait une technique parfaite avant même d'avoir mûri sa pensée, Schumann hérita d'un sentiment poétique précoce et vigoureux avant d'être un habile ouvrier des sons.

Son aptitude innée pour la musique se manifesta d'abord à l'aide du piano, ce souple auxiliaire de la pensée romantique sous toutes ses formes. Ses premières compositions notoires datent de l'époque où il s'adonne à l'étude simultanée de la virtuosité et de l'harmonie[8], ou, si l'on préfere, à la revision de ces deux éléments qui dormaient au fond de son être[9]. Très vite il devient capable d'affirmer sa personnalité, comme on peut s'en rendre compte en jetant un coup d'œil sur sa *Toccata*[10], pièce extrêmement difficile d'exécution et témoignant d'une richesse orchestrale de sonorités.

Ce morceau, de même que les *caprices d'après Paganini*[11], une partie des *études symphoniques*[12], la *sonate en sol mineur*[13], la *grande fantaisie*[14] et le *concerto*[15], représente la contribution de Schumann à la virtuosité pianistique, c'est-à-dire son style le plus brillant, le plus externe. Cependant dans aucune de ces œuvres ne figurent des effets de bravoure étrangers à leurs pensées cardinales.

Avec les *Papillons, op. 2*, Schumann nous initie à une dialectique musicale tout à fait nouvelle, procédant des fantaisies humoristiques de Jean Paul et d'Hoffmann. Sous ce titre symbolique, *Papillons*[16], l'auteur fait défiler devant nous une suite de courts tableaux, formant antant de mimodrames expressifs. C'est la transposition libre d'une fiction imaginée par Jean Paul dans l'avant-dernier chapitre de ses *Années de folie* : des scènes de bal paré où des mas-

musique. Son célèbre salut au génie de Chopin date de 1871 (*Journal universel de musique*).

31

1. Liszt les joua sans succès à Leipzig. (Voyez sa biographie par Lina Ramann.)

2. Le quintette fut exécuté à Leipzig en 1843.

3. Schumann épousa en 1840 la fille du célèbre professeur de piano Friedrich Wieck. Clara fut une des plus grandes pianistes du XIXe siècle.

4. Il fit plusieurs tentatives pour les imposer à son milieu familial. Voyez sa correspondance.

5. Le 31 mars 1841. N'oublions pas qu'il choisit Schumann en 1843 pour enseigner l'accompagnement et la composition au nouveau Conservatoire de Leipzig.

6. Les *Variations sérieuses*, op. 54, 1841.

7. Grove, article SCHUMANN.

8. En 1828, avec Friedrich Wieck et Heinrich Dorn.

9. Premières compositions non publiées, et écrites, pour ainsi dire, « d'oreille » : un concerto et un quatuor avec piano, des polonaises à 4 mains, des lieder sur des paroles de Byron.

10. Op. 7, composée en 1831 et remaniée deux ans plus tard.

11. Op. 3, composés en 1832.

12. Op. 13, composées en 1834.

13. Op. 22, composée en 1835.

14. Op. 17, composée en 1837.

15. Op. 54, composé en 1841-45.

16. Dans l'esprit de Schumann, ce mot écrit en français signifiait un « essor » d'idées se dégageant du chaos. C'est le symbole grec pour l'envol psychique. S'il eût été Français, Schumann n'aurait pas employé cette image à laquelle notre race legère a donné un sens d'inconstance. Fourier créa le mot *papillonne* (passion du changement) vers 1820.

ques font alterner leurs ébats, leurs railleries et leurs causeries sentimentales. N'en va-t-il pas tout ainsi sur la scène du monde?

Ce sont de telles personnifications que Schumann donne à ses modalités d'âme dont la qualité et la diversité — il l'écrit expressément à Moscheles[1], l'intéressent cent fois plus que le mérite artistique de ses compositions. Il entend par là la science du développement d'un plan purement musical. A cette abstraction Schumann substitue des séries de mouvements et d'attitudes qui sont l'image même de la vie.

Voyez son célèbre *Carnaval*[2]. Voici l'entrée solennelle des masques. Ils rompent les rangs et tourbillonnent. Pierrot se détache de la mêlée et nous adresse de grands saluts, en battant l'air de ses manches trop longues. Arlequin sautille sur de souples jarrets. Passe un couple de valseurs langoureux; puis c'est le blond Eusebius[3] qui vient nous entretenir de ses mystiques divagations. Il est interrompu par l'impétueux Florestan[4], suivi d'une coquette à qui ses œillades et ses grâces attirent une tendre supplique... La scène se perd dans un nuage de danseuses dont les entrechats palpitent comme des ailes de papillons. La noble et loyale Chiarina[5] s'avance, et, près d'elle Chopin, son illustre rival, fait rêver le piano dans un coin de pénombre... Estrella[6] traverse sans se presser, en déployant avec affectation la certitude de ses charmes. Deux autres personnages surgissent de la foule; ils ne s'étaient pas vus depuis longtemps et ils laissent bavarder leurs souvenirs... Qui donc maintenant pirouette et virevolte? C'est Pantalon et Colombine. Une valse allemande les entraîne dans un mouvement fou et les heurte à la démoniaque figure de Paganini, qui sabre l'air de son vertigineux archet. A l'écart de ces folies, un amoureux agenouille aux pieds de sa belle une invocation naïve... De bons bourgeois allemands se promènent bras dessus, bras dessous. A peine ont-ils disparu que tous les masques débouchent sur la scène, en file indienne, et se livrent à une poursuite effrénée, tels des singes dans une cage. Tout à coup, comme par magie, ils s'accordent au rythme collectif d'une ardeur parallele, ils organisent une imposante manifestation d'ensemble contre les Philistins[7]. Bientôt ils se débandent, courent, montent à l'assaut des préjugés, aux accents rococos d'un thème du grand siècle[8] qui reprend ici, comme dans les *Papillons*, sa signification de KEHRAUS, la sortie, le couvre-feu... Aussitôt la foule masquée s'éparpille et se bouscule dans la strette finale.

J'ai tenu à décrire tout au long cet échantillon d'étincelante fantaisie, parce que le *Carnaval* est une composition montrant Schumann dans son originalité la plus typique. La sève de son génie y coule à pleins bords[9].

Voilà qui ressemble singulièrement — pensera-t-on — à de la musique à programme! Il n'en est rien cependant. Schumann nous apprend lui-même[10] que jamais, dans son œuvre instrumentale, il ne mettait les paroles ou les scènes en musique : c'était la musique qu'il mettait en paroles. Autrement dit, il ne lui donnait de titres ou de sens précis qu'après coup, après avoir obéi à une logique impérieuse et secrète, à lui particulière, qui lui faisait classer, avec une science consommée du contraste et de l'antithèse, ses thèmes, lumineux et serrés comme des aphorismes, vifs comme des épigrammes, suggestifs comme des peintures. Ajoutons que plusieurs des compositions de Schumann, notamment ce *Carnaval*, étaient construites sur des acrostiches. Ce jeu avait déjà souri à Bach, prenant comme sujet de fugue les lettres de son nom. Qu'importe au génie de puiser des notes au hasard, comme des boules de loto[11]? A peine transcrites sur le papier, elles prennent d'éloquentes inflexions, un tour qui nous subjugue[12]. Quoi qu'il en soit, ces ingénieuses analogies de thèmes et certains rappels de motifs contribuent certainement à donner au langage de Schumann une unité plus vivante que celle qui rampe dans tant de froides et scolastiques sonates de l'école allemande.

Aux diverses époques de sa vie, Schumann revient à ce genre de fantaisies dont il fut le génial inventeur. Ses *Intermezzi*[13], ses *Fantasiestücke*[14], ses *Davidsbündler*[15], l'*Arabesque*[16], la *Blumenstück*[17], etc., sont généralement des morceaux pleins de fragments d'un assemblage imprévu, comme la mosaïque changeante et colorée d'un kaléidoscope. Et quelle diversité de sentiment s'y exprime! Dans l'admirable *Pièce fleurie* un motif tendre et pressant reparaît sans cesse avec l'insistance d'un personnage variant ses supplications pour toucher notre cœur. La première *Novellette* semble peindre les joyeux vouloirs et les espérances incertaines... L'*Arabesque* fait un heureux usage des arpèges brisés aux deux mains que Mendelssohn avait employés dans sa première romance sans paroles. Nulle part autant que dans cette pièce on ne s'avise aussi clairement de l'affinité subtile, métaphysique, unissant des motifs en apparence étrangers.

Le *Carnaval de Vienne*[18], plein de vie et de couleur, se voit troublé par la malicieuse intrusion de la MARSEILLAISE, que le gouvernement autrichien avait prohibée comme séditieuse... Et les *Kinderscenen!* Qui ne connaît ces célèbres pièces pour les enfants? En les écoutant ne nous sentons-nous pas ramenés tout à coup en arrière, dans la maison familiale, au temps où les événements les plus futiles inquiétaient ou captivaient nos âmes tendres[19]?...

A côté de ces croquis, quelles interprétations de la nature! Dans la première des *Nachtstücke*[20] nous percevons des pas furtifs, des feuillages qui bougent

1. Lettre du 22 septembre 1837.
2. Scènes mignonnes sur 4 notes, publiées en 1834.
3. Personnage fictif avec lequel Schumann caractérise le côté rêveur de sa propre nature.
4. L'autre pôle de son être.
5. Clara Wieck.
6. Ernestine von Fricken.
7. Autrement dit l'esprit bourgeois, conventionnel et conformiste.
8. Le *Grossvatertanz* (Danse du grand-papa) qui concluait toujours les fêtes de mariage.
9. Liszt, parlant de cet ouvrage, lui donne la préférence, pour la richesse inventive, sur les 32 variations de Beethoven (Biographie Ramann).
10. 1er volume des lettres de Schumann.
11. Chopin, à Nohant, s'amusait à tirer à plomb sur du papier à musique, puis il ajoutait des queues aux trous criblant les portées... de fusil. Je tiens l'anecdote d'Edouard Cadol, à qui George Sand l'avait racontée.
12. Le carnaval est construit sur les 4 notes *la, mi ♭, do, si ♮*, c'est-à-dire A, S, C, H, qui sont le nom d'un village et reproduisent en même temps les principales lettres du nom de Schumann. Voyez aussi les *Variations* sur ABEGG, le Kinder album : pièce sur Gade, les fugues sur le nom de Bach, le canon *an Alexis*, etc.
13. Op. 4, 1837.
14. Op. 12, 1837.
15. Op. 6, 1848.
16. Op. 18, 1851. Ajoutez-y les *Novellettes*, les *Scenes d'enfance*, *Kreisleriana*, les *Feuillets d'album*, l'*Humoresque*, le *Carnaval de Vienne*, les *Waldscenen*, le *Kinderball*, les *Märchenbilder* pour piano et alto, etc.
17. Op. 19.
18. Op. 26.
19. Outre les 14 scènes d'enfance, Schumann écrivit un *Album pour la jeunesse* rempli de tableaux simples, véritable imagerie pour les petits. Il publia aussi un *Bal d'enfants* (à 4 mains) et 2 sonatines d'un art consommé.
20. Pièces nocturnes, op. 23.

à peine, de rares bouffées de vent et des étoiles qui clignotent, lointaines. La première des *Waldscenen*[1] jette sur nos épaules ce manteau de fraîcheur et de silence qui nous accueille à l'orée du palais feuillu. La première *Fantasiestück* évoque la roseur évanescente d'un soir mystique où toutes les formes s'idéalisent, impalpables. Cette page hyper-romantique, faite d'un chant qui plane sur des accords brisés, se pourrait comparer à mainte production de Chopin : la vaporeuse étude en *la bémol*, par exemple. L'un comme l'autre, les deux maîtres surent baigner parfois leurs harmonies dans un halo d'étrangeté calme dont ils ont emporté le secret.

*
* *

Jusqu'ici nous avons étudié Schumann dans sa manière la plus personnelle et la plus spontanée. Nous avons vu, dans ses pièces de caractère d'une construction et d'une essence si nouvelles, l'homme et le musicien parler un même langage, aussi plein d'élan — sinon de naïveté — que celui de Schubert dans le lied. Les moyens techniques employés par Schumann marchent de pair avec sa conception. Comme harmoniste il est presque aussi téméraire que Chopin; de plus, il traite le piano polyphoniquement, l'étoffe de thèmes superposés, l'enrichit des ressources élaborées à l'école de Bach, de Beethoven et de Mendelssohn. Avec de tels moyens qui sont du domaine musical de tous les temps, Schumann n'édifie plus, comme ses prédécesseurs, des architectures suivant des plans consacrés; il imagine des développements dans lesquels se confondent curieusement le lien poétique et le lien musical. Or, quel est le style qui pouvait s'offrir à Schumann comme le mieux apte à rendre la fantaisie prime-sautière de sa pensée? Le plus ravalé, le plus démonétisé de tous, celui de la VARIATION, dans lequel un ou plusieurs thèmes se présentent sous des jours différents, avec des significations diverses. Produit naturel de l'évolution de la science harmonique, dont la complexité et les facultés expressives ont grandi sans cesse, la variation devient l'auxiliaire habituel du génie de Schumann, elle joue un rôle important dans la plupart des œuvres que nous avons examinées jusqu'ici, et lorsqu'elle accuse franchement ses formes, comme dans les *Etudes symphoniques* ou l'*Andante varié à deux pianos*, c'est pour traduire à merveille une somptueuse série d'états d'âme[2].

Mais l'ambitieux génie de Schumann ne se suffit point d'avoir créé la pièce de caractère, ni d'avoir porté la variation au zénith de sa destinée. Il aborda résolument des œuvres de longue haleine et de vastes proportions, pour lesquelles l'unité d'inspiration lui fit défaut. Sauf sa belle *Fantaisie* qui est presque une sonate et fut écrite d'un seul jet, Schumann conçut toujours à part les divers morceaux de ses suites classiques[3]. Souvent plusieurs années mettaient entre eux leur intervalle. La juste popularité du *Concerto en la* et de la *Sonate en sol mineur* tient sans doute à la beauté de leurs mouvements détachés plutôt qu'à leur cohésion. On pourrait en dire autant de la musique de chambre de Schumann, ce qui ne l'empêche nullement de compter parmi ce que l'Allemagne a produit de meilleur.

Ayant écrit presque exclusivement du piano pendant dix ans, Schumann se passionna successivement pour d'autres genres, qu'il prit d'assaut avec toute la fougue de son génie. Après une incursion d'une année entière[4] dans le lied et une autre dans la symphonie[5], il s'adonna tout à coup à la musique de chambre, et pour ses débuts[6] il écrivit dans un même mois ses trois quatuors à cordes[7]. Le poncif Hauptmann, en les entendant, s'émerveilla de l'essor évolutif de l'auteur des *Kinderscenen* et de la façon prodigieuse dont il s'était assimilé le style de Beethoven pour le rendre apte à traduire l'allure ultra-romantique de ses propres pensées. Mais, plus encore qu'à Beethoven, Schumann est redevable à Bach de la formation nouvelle et plus objective de son style que ces quatuors manifestent. A côté de Mendelssohn il fut pour ainsi dire l'introducteur du génie de Bach dans le romantisme. Dès l'année 1828 il fit du Clavecin bien tempéré une étude presque journalière, grâce à laquelle il acquit peu à peu, dans l'art de conduire ses pensées, une concision que Haydn et Mozart avaient rarement atteinte. Les beaux quatuors de Schumann ne contiennent guère plus que le reste de sa musique de longs sujets largement développés, mais, à part de rares réminiscences du style pianistique, les quatre instruments y sont employés avec un parfait équilibre, laissant un libre jeu à leur éloquence respective. Grâce à leur sobre couleur, grâce à la langueur charmante de leurs thèmes et à la vigueur passionnée de leurs rythmes, ces quatuors et les autres pièces pour piano et cordes[8] voient leur faveur grandir sans cesse dans l'esprit des artistes et des amateurs éclairés.

*
* *

L'année 1845 marque encore une intéressante étape du sens artistique de Schumann. C'est alors qu'il se dédia presque exclusivement à la composition des pièces scolastiques, dont les plus belles sont *Six Etudes en forme de canons*, pour le piano pédalier[9], et *Dix fugues d'orgue sur le nom de BACH*. Dans cette dernière œuvre Schumann se montra le digne émule de Mendelssohn. S'il fit preuve d'une habileté moindre dans l'appropriation de l'écriture à l'instrument, il alla plus loin dans l'expression idéale, dans la sainte et sublime ferveur qui plane au-dessus de l'encens dans les nefs des cathédrales. Et c'est ici le moment de faire remarquer qu'avec Schumann, penseur libre de tout joug doctrinal, philosophe réfléchi, ésotériste profond, la conscience artistique du monde fait un grand pas. Il naît une musique sacrée qui n'est pas forcément de la musique d'église, mais qui proclame en un siècle agnostique les droits imprescriptibles de l'idéalisme, balaye la poussière matérialiste sous le vent de ses ailes[10].

L'œuvre entière de Schumann abonde en pages augustes. Les citer serait accumuler ici une quantité

1. Scènes forestières, op. 82.
2. Nous avons vu comment Mendelssohn et Chopin jalonnèrent le chemin Depuis, les compositeurs contemporains, Liszt, Grieg et surtout César Franck, tirèrent un grand parti des ressources psychologiques de la variation.
3. Les 3 sonates (dont l'une porte le titre « éditorial » de *concerto sans orchestre*, le *concerto*, l'*interlude rondo et finale*, sont dans ce cas.
4. 1840.
5. 1841.
6. 1842.
7. Op. 41.
8. Le quatuor, le quintette (1842), le trio en *ré mineur*, op. 63, celui en *fa majeur*, op. 80, les 2 sonates de violon, op. 105 et 121.
9. Citons aussi les délicieuses *Esquisses* pour le même instrument, et leur remarquable arrangement à 2 pianos par M. D. Yzelen.
10. Schumann ecrivit un *motet*, 2 *hymnes*, une *messe* et un *Requiem*. C'était pour lui des pièces d'occasion, adaptées au culte catholique de Dresde, un dernier reflet du romantisme médiéval dont Novalis avait doté l'Allemagne.

de titres de piano, de lieder, de chœurs, d'orchestre. Nulle part le sentiment religieux, correspondant au culte des belles hiérarchies de l'univers, n'est plus évident que dans la *Symphonie op. 38* dite *rhénane*. Elle fut composée en 1860, à l'occasion des fêtes de Cologne. Dannrenther nous dit avec raison qu'elle évoque les scènes rurales et les mystiques légendes des bords du Rhin. On peut y voir plus encore. Les symphonies de Schumann ne nous ouvrent point, comme la Pastorale ou l'Ecossaise, le frais éventail des paysages terrestres; il s'y joue plutôt des perspectives d'âme où l'air serait irrespirable et la lumière invisible à tous ceux qui ne savent s'élever au-dessus des contingences.

C'est en 1841 que le grand maître se lance hardiment à la conquête de ce nouveau domaine : l'orchestre; la symphonie devient la noble confidente de sa maturité. Il est depuis un an docteur en philosophie, il a fait acte de volonté virile en épousant sa fiancée malgré l'opposition de Wieck[1]. L'ère des impulsions lyriques individualistes est passée, après leur effusion dans une centaine de lieder. La carrière de Schumann se dessine, son milieu ambiant l'influence. Sous la magique baguette de Mendelssohn, l'orchestre du Gevandhaus a donné la vie à l'Italienne, à la grandiose symphonie en *ut majeur* de Schubert[2]. Ce sont ces illustres devanciers et l'incomparable Beethoven que Schumann prend pour modèles lorsqu'il crée sa première symphonie connue sous le nom symbolique du *Printemps*. Ce poème admirable d'ampleur et de carrure dut sembler aux contemporains l'entrée au port d'un vaisseau de haut bord, chargé des fleurs et des fruits d'une terre inconnue, où seul jusque-là le rêve avait fait voile. Jamais rien de plus grandiose ne fut dédié à la gloire du perpétuel renouveau.

Dans la *seconde symphonie*[3], datant de la même année, on pourrait trouver que le musicien-poète chante à plein cœur une sorte d'épanouissement estival, une apogée des êtres et des choses, surpris dans leur impossible vœu d'éternelle jeunesse. Ces trois symphonies et les deux autres, moins connues du public, ont le double don d'exciter à la fois l'enthousiasme des auditeurs qui se laissent aller à leur émotion, et la critique sévère des pédagogues qui voudraient nous édifier sur les défauts de Notre-Dame de Paris inspectée en détail, par une nuit opaque, à la clarté d'une lanterne sourde. Ceux-là font observer que Schumann double souvent les parties de son orchestre, dont il emploie à chaque instant toute la masse massive. Ils en concluent naïvement que Schumann ignorait l'*abc* du métier et ils le renvoient à l'école, sans s'apercevoir que « son orchestration robuste et solide traduit éloquemment la pensée générale de sa musique[4] ».

En réalité, Schumann était parfaitement conscient de ce qu'il écrivait. Quand il aborda l'orchestre, sa nature patiente et studieuse avait depuis longtemps scruté et comparé cent partitions[5]. De plus, il eut maintes occasions de s'entendre exécuter; et l'on cite plusieurs inexpériences qu'il corrigea derechef, après une première audition. Reprendre Schumann sur ses effets voulus d'instrumentation me semble un comble de prétention pédante. Tout au plus pourrait-on dire que son génie se plie imparfaitement au genre symphonique selon le canon Beethoven-Schubert, heureusement imité par Mendelssohn et stérilement démarqué par Lachner et les maîtres de chapelle. Si nous délaissons la symphonie du *Printemps*, ou la *Rhénane* aux belles sonorités d'orgue avec peu de mélange de timbres, et si nous passons aux *Ouvertures*, nous retrouvons Schumann sur son propre terrain, guidé par des idées romantiques d'ordre à la fois musical et littéraire, et nous avons la révélation d'un subtil maniement d'orchestre où le maître fait alterner les touches vigoureuses, en pleine pâte, avec la transparence des coloris[6].

*
* *

Dans son traitement de l'ouverture, Schumann revint à la conception beethovenienne. Il y concentra des facultés dramatiques dont le dynamisme, tout intérieur, ne pouvait trouver d'éclat sous les feux artificiels de la rampe. Il s'en aperçut en 1850, à l'accueil réservé fait à son opéra *Geneviève*, par les habitants de Leipzig, où il comptait cependant de nombreux admirateurs. Ce fut un nouvel exemple du peu de convenance du tempérament germanique, tout en profondeur, à la forme théâtrale, toute en combinaisons superficielles. En lisant les écrits de Schumann, on voit que l'opéra était loin de le laisser indifférent, mais il ne s'occupait guère du côté scénique. Son désir de prendre la succession d'*Euryanthe*, qu'il admirait, et d'établir une action psychologique intense, lui fit rejeter tous les livrets fertiles en déploiements extrinsèques. Il choisit une légende médiévale que Tieck, Hebbel et Müller avaient traitée, chacun à sa façon. Hebbel refusant de s'intéresser à l'adaptation, il s'adressa au poète Robert Reinick, et, non satisfait du travail, il se tailla lui-même un libretto pour lequel Wagner, consulté, ne lui cacha pas son antipathie. L'élément dramatique y est constamment subordonné à l'élément lyrique, et dans la réalisation musicale la suppression du récitatif, louable en ses tendances, n'est pas faite pour dissimuler le défaut de monotonie, la surcharge des détails intéressants accumulés sur un plan unique[7].

Tout aussi peu « théâtre » est le poème de *Manfred*[8], mais le lyrisme subjectif de Byron et l'âme tourmentée de son héros devaient trouver un écho profond dans le cœur de Schumann. Aussi la partition et ses seize numéros, y compris la magnifique ouverture, nous offre-t-elle ce que Schumann écrivit de plus pathétique et de plus puissant.

Parmi les couches stratifiées, pour ainsi dire, de la production schumanienne, le traitement du style choral apparaît en 1843, avec *le Paradis et la Péri*, et c'est un coup de maître. Trois ans plus tard, tout imprégné des triturations contrapuntiques dont il a donné de si beaux exemples dans sa musique pour piano pédalier, il écrivit deux chœurs a capella, et pendant les années qui suivirent un certain nombre de pièces chorales de toutes dimensions, dont la moitié avec accompagnement d'orchestre ou de divers

1. A qui le talent et l'avenir de Schumann paraissaient trop incertains.
2. Retrouvée en manuscrit à Vienne par Schumann lui-même.
3. Appelée d'abord *fantaisie symphonique*. Les mouvements s'y enchaînent.
4. Alfred Bruneau, article de presse quotidienne sur les concerts.
5. Voir par exemple les comptes rendus qu'il donne dans son journal.
6. Les principales ouvertures de Schumann sont : d'abord la véhémente préface écrite pour son mélodrame de *Manfred*, ensuite celle de son opéra *Geneviève* et celle de *Faust;* puis, comme morceaux détachés, *la Fiancée de Messine, Hermann et Dorothée, Jules César*.
7. Il y eut une reprise de cet ouvrage à Weimar, sous la direction de Liszt, et une en Angleterre, au Drury Lane Theatre, en 1893.
8. Qui fut cependant représenté une fois à Weimar en 1850.

groupes instrumentaux. Chef de chœur à Düsseldorf[1], puis à Dresde[2], Schumann eut l'occasion d'y acquérir une belle maîtrise dans l'art de mêler les voix. Là encore il ne retrouva pas l'incomparable aisance de Mendelssohn, mais il dépassa souvent son initiateur dans la rareté et l'intensité des effets obtenus. Quelques pièces de Rückert, le *Requiem* de *Mignon* et le *Nachtlied* de Hebbel, doivent être tirés hors de pair. Quant aux ballades traitées dans cette forme[3], elles ne produisent pas l'effet que leur auteur comptait en tirer, soit que le genre supporte mal ce déploiement de moyens, soit à cause du manque d'équilibre entre les éléments lyriques et dramatiques.

Il y aurait un long chapitre à écrire sur l'orientalisme dans la musique romantique. Avec Weber et Spohr, Lœwe et Marschner, Schumann se montre vivement impressionné par les feux multicolores du prisme levantin. Déjà, dans l'*Album pour les jeunes*, la plainte ininterrompue d'une petite voix langoureuse et discoureuse frappe nos oreilles : c'est la craintive Sheherazade. Un peu plus tard, Schumann s'intéresse au *divan oriental* de Gœthe, aux *chants hébraïques* de Byron, aux poésies de l'orientaliste Rückert : ses lieder en portent le témoignage[4]. En 1843, après sa riche production de quatuors à archet, il s'adonne à la musique d'un grand poème, mi-oratorio, mi-cantate, extrait de *Lalla Rookh*[5], sous le nom : *le Paradis et la Péri*. Cet ouvrage valut à son auteur une prompte popularité, grâce au style chantant et presque trop exquis de ses solos et de ses ensembles. Huit ans plus tard, Schumann revint à un genre analogue en composant le *Pèlerinage de la rose* pour solo, orchestre[6] et chœur. Le texte, d'un jeune poète nommé Horn, n'est qu'une idylle un peu douceâtre, et la musique s'en ressent. Entre *Manfred* et *la Péri*, c'est aux scènes de *Faust*[7] qu'il faut donner la place d'honneur. Cette partition, qui s'étend jusqu'à la transfiguration du second Faust, est considérée en Allemagne comme un éloquent commentaire de la pensée de Gœthe. Composée à diverses reprises, elle n'a pas de prétention à l'unité musicale, au sens ancien de cette expression, mais elle jette de puissantes clartés sur les pensées subconscientes du poète, tout en restant pleine de fraîcheur et d'invention au titre purement musical.

***

J'ai gardé pour la fin de mon chapitre sur Schumann l'étude de ses lieder. Dans ce genre, auquel il contribua de si importante manière et auquel il revint à diverses époques de sa vie[8], il est aisé de retrouver les traces les plus brillantes et les plus diverses de son génie si profondément littéraire et si plein d'affinités pour l'expression vive et condensée des poètes lyriques de son temps.

« Vers 1830-34, — nous dit lui-même Schumann[9], — l'amélioration du style pianistique, due à l'influence grandissante de Beethoven et de Bach, pénétra bientôt les autres branches de la musique. Schubert avait déjà traité la forme du lied, mais un peu dans la manière beethovenienne, tandis que l'influence de Bach se faisait sentir dans le nord de l'Allemagne. La nouvelle école poétique vint alors à la rescousse avec Eichendorff, Rückert, Uhland et Heine; ainsi prit naissance un style de lieder plus profond, reflet musical d'un esprit poétique que les anciens compositeurs n'avaient pas connu. »

En écrivant ces lignes en 1843, Schumann indiquait les tendances auxquelles il avait lui-même obéi dans sa fièvre mélodique de l'année 1840, et nous voyons tout de suite en quoi son tempérament de LIEDERKOMPONIST se distingue de celui de Schubert. Ce dernier s'était contenté de mettre des poèmes en musique. Schumann était lui-même un si grand poète qu'une simple translation du monde des mètres dans celui des sons ne pouvait lui suffire. L'extraordinaire novateur qui avait mis, par le truchement du piano, tant de musiques en poèmes, ne pouvait se faire l'adaptateur des pensées de ses contemporains; dès qu'il aborda l'expression musicale de la phrase verbale, ce ne fut pas seulement pour en étayer les courbes sur l'essor de ses mélodies, mais pour lui donner un sens nouveau, complémentaire, obtenu sans peine grâce au soin qu'il avait eu d'approfondir les ressources psychologiques — je dirai même philosophiques — du piano, l'inséparable compagnon du Kunstlied.

La douce dualité dans la sympathie qu'on appelle l'amour est la source de l'inspiration la mieux jaillissante à travers toute l'œuvre des lieder de Schumann[10]. Dès son premier recueil[11], un hommage au talent savoureux et prime-sautier de Heine, le musicien expose avec une touchante sincérité les émotions variées qui passent en alternatives lumineuses et sombres sur son cœur sensitif, exalté par la tendresse. Nous le voyons tour à tour plaintif, ardent, extasié, désespéré, amer jusqu'au sarcasme, résigné jusqu'à la grandeur. Nous pouvons lire entre les portées son roman personnel. L'heureux aboutissement de ses fiançailles chante avec une ferveur superbe dans trois pages célèbres du second recueil : *Du bist wie eine Blume*[12] *Zum Schluss*[13] et *Widmung*[14], incandescente apostrophe d'amour dans laquelle les mots DU BIST DIE RUH[15] se posent en pliant leurs ailes sur le rythme apaisé d'une rafraîchissante enharmonie. Ces trois admirables mélodies sont comme la consécration, l'admission définitive d'une âme féminine d'élite dans l'idéal empyrée où planent les pensées des poètes.

Cette âme a choisi de dignes parrains : l'étincelant paladin Heine, le somptueux voyageur Rückert, et le doux magicien Eichendorff. La glorification du *printemps d'amour* échoit à Ruckert :

> Il est venu
> Dans la pluie et la tourmente,
> Il a pris mon cœur,

chante la bien-aimée, et son ami lui répond :

> La rose, la mer, le soleil,
> Sont l'image de mon aimée.

L'idée de faire parler à tour de rôle les deux amou-

1. 1844.
2. 1846.
3. *La Belle Hedwige*, *l'Enfant de la lande* (Hebbel), *le Fils du roi*, *la Malédiction du chanteur* (Uhland), *les Fuyards* (Shelley), *le Page et la Fille du roi* (Geibel).
4. Citons encore ses *Tableaux d'Orient* à 4 mains, op. 66.
5. De Thomas Moore. Traduction de E. Flechsig entièrement remaniée par Schumann.
6. Ce fut d'abord écrit pour piano.
7. 1844-1853.
8. Surtout 1840 et 1851.
9. A propos des premiers lieder de Robert Frantz (*Écrits sur la musique et les musiciens*).
10. Il y en a 255.
11. *Liederkreis* (cycle mélodique), op. 24.
12. Tu sembles une fleur.
13. Épilogue.
14. Dédicace.
15. Tu es le repos.

reux est excellente et produirait le meilleur effet si Schumann avait eu le moindre souci de registrer pour deux voix déterminées; mais son génie ne se prête jamais à ces considérations pratiques; il s'émancipa trop souvent du joug des tessitures, et cela explique un peu les lenteurs avec lesquelles une minorité intellectuelle conquit une popularité à ses lieder, qui n'avaient pas accès — il y a peu d'années encore — chez les professeurs de chant les mieux patentés.

Le romantisme sylvestre de Eichendorff est particulièrement cher à la muse de Schumann. La suite qui commence par le génial *In der Fremde*[1] n'a sans doute pas été, plus que *Liebesfrühling*[2], écrite en vue d'une exécution successive et intégrale de ses douze numéros. Cependant elle est baignée d'un bout à l'autre d'une atmosphère identique. Une âme y évolue aux deux pôles de la joie et de la douleur à travers une irisation de nuances romantiques. Aux solitudes boisées où chasse la Loreley, parmi la hantise des cors farouches, dans les jardins exotiques et pâles de lune, les ruines médiévales, les vallons où passent des cavaliers fantastiques sur la rougeur du crépuscule, nous ressentons pêle-mêle des tristesses d'exil, de mystérieuses terreurs, des fascinations du souvenir, des frissons de légendes ou des pressentiments de bonheur indéfini. La frêle obsession de l'amour se mêle à ces impressions composites; et quand par trois fois[3] nous nous retrouvons parmi les confuses clartés nocturnes, il semble que nous perdions tout contact avec le pondérable pour nous volatiliser dans l'âme de la nature.

La conscience de la solidarité, de l'affinité universelle des êtres et des choses, reste au fond de la pensée de Schumann, angélise ses accents, religiose ses accords. Il ne peut rien imaginer qui ne se dénoue dans la sympathie ou le pardon. Il invente la rédemption de Manfred et commente celle de Faust; il nous montre le rachat de la Péri, la purification de Geneviève et la métempsycose de la rose. C'est encore le même sentiment qui se fait jour dans les deux célèbres cycles mélodiques[4] intitulés *Frauenliebe und Leben*[5] et *Dichterliebe*[6].

Le premier est la pénétrante analyse d'un caractère féminin aux prises avec les fortes émotions des accordailles, de la maternité, du veuvage : toute sa destinée d'amour. Le poème un peu bourgeois de Chamisso prend de la grandeur sous les sonorités discrètes ou fastueuses qui l'embellissent, et surtout qui soulignent et développent ses meilleures intentions[7].

Avec *Dichterliebe* le ton se diversifie et s'élève encore. Les poésies choisies par le musicien dans l'*Intermezzo* de Heine, et assemblées selon un ordre délibéré, construisent un véritable drame subjectif qui nous fait assister à la délivrance d'une âme masculine déçue et torturée par l'amour. Ici l'art du commentaire est à son comble. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'examiner les épilogues symphoniques des mélodies XII et XVI où surgit, avec une signification parallèle, le même thème rédempteur[8]. Ainsi Schumann imagine, pour nombre de ses lieder, des continuations instrumentales qui prolongent nos vibrations émotives après que le chanteur s'est tu. Telle est sa transfiguration des textes qu'il emploie : au lieu d'en donner toujours une expression plastique et souple, comme l'avait fait Schubert, il crée de toutes pièces une poésie sonore, une force idéale et jumelle qui plane de conserve avec la poésie du verbe et souvent la dépasse.

Un autre procédé caractéristique du génie inventif de Schumann est le choix symbolique d'une image, la plus nette, celle qui se dégage le mieux du texte, pour calquer sur elle le rythme, le dessin général de sa musique, et façonner ainsi une merveilleuse ressemblance de visage à travers laquelle se lit la plus subtile parenté intellectuelle. Rappelez-vous, à l'appui de mon dire, le balancement intermittent des bras feuillus du noyer, le fluide glissement des ondes autour du lotus, le cinglant assaut des rafales dans la *Joie de la nuit de tempête*[9], l'enroulement limpide de la mélodie de l'anneau dans *Frauenliebe*, les gothiques surplombs de *Im Rhein, in schönen Strôme*[10]... Les exemples sont légion.

On le voit, tous les traits du lied contemporain se trouvent, non pas en germe, mais sûrement épanouis dans celui de Schumann. Il a créé la mentalité moderne du Lied, tel que nous le comprenons, avec sa possibilité de concentrer dans un chant bref tout un macrocosme d'émotions, de visions et de sentiments. Et il n'a pas été dépassé. Chaque fois qu'un épigone téméraire se hasarde sur le même terrain poétique que Schumann, il court grand risque d'être anéanti par la plus élémentaire comparaison[11].

Du milieu du siècle dernier le lied de Schumann se lève et défie encore les âges à venir. Cela n'est pas seulement dû au raffinement intellectuel, à la merveilleuse qualité d'âme et d'oreille du compositeur de *Stille Thränen*[12], mais à ce fait qu'il plonge par de fortes racines dans le fécond humus, le plantureux terroir de sa race, et cela donne à son lied — même à toute sa musique — une sorte de ferveur liturgique[13], qui nous impose le recueillement, comme si nous sentions soudain bruire sur nos têtes les ramures d'une antique forêt.

La tournure particulière au Volksthümliches Lied apparait fréquemment dans la mélodie de Schumann. Tantôt il l'expose brièvement[14], tantôt il l'étale dans certaines ballades[15]. Cette dernière forme lui a dicté quelques heureuses inspirations, dont la plus connue est son émouvant tableau des *Deux Grenadiers*[16]; mais il faut donner en général la préséance aux lieder plus courts, d'une originalité plus saisissante.

1. Sur la terre étrangère.
2. Printemps d'amour.
3. *Mondnacht* (Nuit de lune), *Schöne Fremde* (Beau pays étranger), *Frühlingsnacht* (Nuit de printemps).
4. Ici nous sommes en face d'une action et d'une progression psychologiques. Schumann appelle indifféremment *Liederkreis* (cercle de mélodies) ce genre de suite ou des groupes de mélodies unies par des liens moins visibles.
5. Mot à mot : Amour et vie de femme.
6. Amour de poète.
7. Voyez, à la conclusion du cycle, l'éloquent rappel du motif initial. J'ai choisi à dessein le titre *Destinée d'amour* pour la traduction que j'ai publiée de ce recueil.
8. J'ai tenté d'en donner l'interprétation dans le 1er tome de mon *Edition méthodique et critique du lied de Schumann*.
9. *Lust des Sturmnacht.*
10. Dans le Rhin, le beau fleuve (Dichterliebe, n° 6).
11. Voyez, par exemple, les mêmes textes traités par Liszt, Franz, Brahms, Wolff, Jensen, e tutti quanti.
12. Larmes paisibles, op. 35, n° 10.
13. Lisez *Auf das Trinkglas einen verstorbenen Freund* (Sur la coupe d'un ami défunt), *Sonntags am Rhein* (Dimanche sur le Rhin), *Im Walde* (Dans la forêt), etc., etc.
14. Voyez *O Sonnenschein* (O clair soleil), *Volksliedchen* (Petite chanson populaire), etc.
15. *Balthasar* de Heine, *die Löwenbraut*, etc.
16. Voir encore : *der Schatzgraber* (le chercheur de Trésors), *Frühlingsfahrt* (Promenade printaniere), *die feindliche Bruder* (les Freres ennemis), etc.

On s'est justement apitoyé sur la triste fin de Schumann à l'hospice d'aliénés de Endenich, en 1856, mais on a voulu marquer une date trop prématurée à l'éclipse de ses facultés. Parmi les lieder qu'il composa de 1849 à 1852, de nombreuses pages prouvent qu'il n'avait pas perdu le pouvoir de s'énoncer en beauté. Toutefois, à côté de la douce subtilité harmonique d'*Herzeleid*[1] on trouve des matités, une impression d'usure et d'étouffement dans une partie des dernières œuvres : les *Chants de Marie Stuart*, par exemple, les *Märchenzählungen*[2], les *Fughetten*[3] et les ballades avec déclamation, qui ne produisent aucun effet.

En terminant cet essai sur un des plus hauts génies de la musique, je dirai qu'il a rempli lui-même — tout en étant trop modeste pour s'en aviser — la prophétie qu'il écrivit naïvement dans son journal :

« Mendelssohn, disait-il, ne sera pas le dernier grand artiste. Ce Mozart moderne sera suivi d'un nouveau Beethoven qui est peut-être déjà né[4]. »

Suprême floraison du romantisme, Schumann ferme le cycle que Beethoven avait ouvert. S'évadant du mirage des influences extérieures, il redevient le peintre des élans tumultueux et des détentes sereines de l'âme, dans la lutte des divers éléments du moi. Chez lui l'accent lyrique remplace l'objectivation dramatique intérieure, et pour la première fois la musique dresse le front au-dessus de la philosophie de son temps. Sous la formidable coulée d'un des torrents psychiques les plus abondants qui aient rejailli sur notre planète, les dernières frontières et spécialisations du romantisme s'écroulent, les formes ne sont plus que des prête-noms, et les sentiments externes viennent mourir sur le bord de la personnalité de Schumann pour faire place au chant triomphal de la liberté humaine qui s'élargit. Les événements, a dit le poète, projettent leur ombre au-devant d'eux; les vérités nouvelles, avant de monter à l'horizon, projettent aussi des clartés sur le front des précurseurs ; ils tressaillent et répandent dans l'humanité leur liesse auguste, leur exaltation splendide. Les sources d'inspiration d'un Beethoven ou d'un Schumann se perdent dans cet au delà où le présent et l'avenir se confondent; et cela prête à leur souffle une vitalité que, sauf le péché de lèse-relativisme, on serait tenté d'appeler éternelle.

L'entourage de Schumann.

Dix années durant, Schumann tint la plume de critique musical, exaltant avec amour ce que la production contemporaine contenait de solide et de sincère, mais dénonçant aussi sans pitié les mauvais alois du succès. Ses appréciations sur les grands maîtres, ses prédécesseurs et ses émules, font autorité et restent acquis à leurs bibliographies. De même, ses jugements concernant les musiciens du second rang ont été presque tous ratifiés par la postérité. Tirés hors de pair par le *Neue Zeitschrift für Musik*, Heller, Henselt, Hiller, Rietz, Taubert, Franz, sont exactement ceux dont les noms sont restés connus de tous les lettrés de la musique. La réputation et l'originalité de Heller lui donnent droit à une étude spéciale par laquelle je terminerai, après celle de Liszt, ce travail d'ensemble sur le romantisme. Le premier nom qui se présente ici maintenant est celui de **Ferdinand Hiller**[5], formant avec **Wilhelm Taubert**[6] et **Julius Rietz**[7] ce que j'appellerai la trinité pseudo-mendelssohnienne. La sage pondération de ces trois artistes cultivés, l'équilibre de leurs facultés multiples de compositeurs, chefs d'orchestre et virtuoses, leur assurèrent dans la vie ces situations considérables auxquelles cependant les remplaçants ne font jamais défaut. Ce furent des maîtres de conservatoire, dépositaires de toutes les bonnes traditions conservatrices.

Leurs opéras n'eurent que des demi-succès. Un oratorio de Hiller[8] fut imposé à l'attention du public par Mendelssohn[9]; Schumann en prise la couleur, les tendances, tout en appelant l'auteur « un fin décorateur de chapelles latérales[10] ». Et à propos d'une ouverture de concert[11], le même critique fait observer qu'elle contient une sorte d'humour « excitant la réflexion plutôt que l'enthousiasme ». Parmi les pièces de chambre, mentionnons les trois premiers trios. Dans la musique de piano, Hiller se montra trop sensible à l'influence de Chopin[12], et il ne sut pas se créer une manière personnelle; mais il conquit une belle réputation de pianiste di camera au cours des séances qu'il donna avec Baillot pendant son séjour à Paris. Il y resta sept ans[13], au bout desquels il poursuivit sa carrière à Dresde et à Düsseldorf.

« Herr Taubert avance d'un pas puissant, mais mesuré, avec son passeport dans sa poche... Il ne montre point l'emportement d'un homme hypergénial... Il possède le sens des modérations, des convenances... et quand la poésie lui donne des ailes, il se contente de les mouvoir avec lenteur[14]. » Ses trois symphonies, sa musique de chambre, ses études, sont à la fois inégales, réminiscentes et habilement triturées en beaucoup de leurs parties. Les *Minnelieder*[15] pour piano ont la prétention de créer une atmosphère musicale aux petits poèmes de Heine, Uhland, Müller, cités en exergue. Il n'eût point fallu les écrire dans un style en recul sur celui des romances sans paroles. Les meilleures pages de Taubert se trouvent dans ses *Souvenirs d'Ecosse*[16], ses *Miniatures*[17] et sa *Suite ancienne*[18]. Donnons-lui encore acte de la musique de scène qu'il écrivit à Berlin pour la *Médée* d'Euripide et la *Tempête* de Shakespeare.

Julius Rietz était élève de Romberg[19]. Il écrivit d'excellents concertos de violoncelle et les fit valoir à merveille. Ses ouvertures de concert, bien instrumentées, alertes et d'un travail achevé, n'auraient pu naître avant celles de Mendelssohn, qu'il eut l'honneur de remplacer dans ses deux postes de Düsseldorf et de Leipzig. Il composa de la musique d'église, des chœurs, une symphonie et un quatuor. Il fut docteur en philosophie, conduisit plusieurs festivals et se montra assez éclectique, malgré son traditionnalisme, pour s'intéresser à l'ascension wagnérienne.

1. Chagrin de cœur. J'en ai donné une traduction dans un supplément du *Courrier musical*.
2. *Contes de fées*, pour piano, clarinette et alto, op. 132.
3. *Fuguettes*, op. 126.
4. *Ecrits sur la musique et les musiciens.*
5. 1811-85.
6. 1811-91.
7. 1812-77, frère du violoniste Eduard Rietz, qui fut le professeur de Mendelssohn.
8. *Die Zerstörung Jerusalems* (la Destruction de Jérusalem).
9. Au Gewandhaus, le 2 avril 1840.
10. *Ecrits sur la musique et les musiciens.*
11. Pour *As you like it* de Shakespeare.
12. *Etudes*, op. 15.
13. 1828-35
14. Schumann *Écrits sur la musique et les musiciens.*
15. « Chants d'amour. »
16. Op. 30.
17. Op. 23 Pièces enfantines écrites avant celles de Schumann et de Heller.
18. Op. 50.
19. Célèbre violoncelliste, 1767-1841.

L'historien consciencieux a le devoir de ne point omettre deux artistes qui, avant d'être fauchés dans leur prime jeunesse, reçurent de Schumann les marques de l'approbation la plus chaude. Il s'agit de **Norbert Burgmüller**[1] et de **Ludwig Schunke**[2]. Ils laissèrent chacun une sonate de piano pleine de feu et de maîtrise. Lorsque Schumann rencontra Liszt pour la première fois, il crut voir une nouvelle incarnation de son regretté Schunke, tant il y avait d'analogie dans la fougue pianistique des deux artistes, et jusque dans leurs profils schilleriens[3].

Burgmüller[4] composa une symphonie qui contenait les plus heureuses promesses[5], et, parmi des œuvres déjà nombreuses, des lieder d'une surprenante intériorité.

Ajoutons à ces noms ceux de **J.-P. Grädener**[6] et de **F. Kühmstedt**[7] également appréciés dans leur pays, le premier pour sa musique de chambre, le second pour sa musique d'orgue. Mentionnons aussi **G. Kücken**[8], **Jacob Rosenhain**[9] et trois compositeurs hongrois : **Erkel**[10], **Volkmann**[11] et **Mosonyi.**

*
* *

Plus encore que l'orchestre, dont l'évolution moderne date de Wagner, le piano fut l'outil de la musique romantique. Son perfectionnement mécanique provoqua dans le domaine musical des mentalités nouvelles qui s'appliquèrent à scruter les ressources de l'instrument expressif et populaire, apte à rendre les polyphonies du chœur et de l'orchestre en même temps que l'individualité du compositeur. L'apogée de l'orgue remonte à Bach, celle du quatuor à Beethoven, celle du piano à Chopin et à Schumann.

A côté des grands compositeurs-pianistes il y eut encore place pour d'éminents pianistes-compositeurs. L'étude approfondie de leur personnalité me paraît liée à celle de l'instrument auquel ils se vouèrent. On serait tenté de dire en effet de Henselt, Thalberg, Herz, qu'ils ne furent pas novateurs en musique, mais en piano exclusivement. Ils interprétèrent surtout leurs propres œuvres, démodées maintenant, autant qu'elles parurent séduisantes naguère, à cause des nouveaux gestes, des nouvelles dextérités sonores qu'elles livraient à la curiosité matérielle des foules.

Adolf Henselt[12] mériterait d'être rangé parmi les poètes du piano s'il n'y avait trop souvent versé un médiocre sentimentalisme propre à le rendre « dangereux aux cœurs féminins », nous dit malicieusement Schumann[13]. Ses œuvres manquent de la vie ardente, nerveuse, surhumaine des génies. En examinant ses euphoniques feuillets on doit dire cependant qu'il ne se borna pas à reproduire le style des romances sans paroles. Tout en conservant des lignes mélodiques d'une belle tenue, il paya son tribut à l'évolution du siècle vers la complexité en étoffant ses harmonies qui, largement étalées, produisent de beaux effets de sonorité, si elles peuvent être embrassées par des mains comme étaient les siennes : d'une extensibilité exceptionnelle.

Au dire de Mendelssohn, de Schumann et de tous ceux qui entendirent son jeu ferme, suave et polyphone, Henselt fut un virtuose de la première grandeur. Il n'aurait tenu qu'à lui de se conquérir une renommée universelle, mais il se déplaça peu, sauf pour s'aller fixer à Pétersbourg dès l'âge de 24 ans.

D'humeur voyageuse au contraire, **Sigismund Thalberg**[14] et **Heinrich Herz**[15] amassèrent dans leurs tournées à travers les deux mondes de colossales réputations de pianistes.

« Le don réel de Thalberg pour la composition fut à peu près ruiné par la vanité de l'exécutant[16]. » Un manque d'équilibre des facultés créatrices se fait sentir dans les morceaux de Thalberg. On peut les classer en deux groupes distincts : d'une part les variations et fantaisies brillantes, et de l'autre les nocturnes, scherzos, caprices, études, s'efforçant vers la pensée originale sans jamais y atteindre. Et Schumann de s'écrier : « C'est toujours de la musique à écouter les yeux ouverts[17] ! » Il ne ménage pas ses sarcasmes à ce paladin du clavier « qui n'a pas plus besoin de composer qu'un banquier », et qui, en publiant un morceau intitulé *Souvenir de Beethoven*, s'imagine qu'on peut impunément « jouer avec les lions ». Cependant Schumann reconnaît que certaines fantaisies brillantes sont assez bien conduites et dénotent assez d'expérience pour flatter même l'oreille des connaisseurs. Assis au piano, Thalberg n'avait pas seulement une prodigieuse égalité, mais, phénomène plus rare, il possédait une qualité de son large et chantante[18]. Sa façon de placer la mélodie au centre du clavier et de diviser aux deux mains les arpèges qui l'entourent fit la sensation d'une découverte extraordinaire. Ainsi, nous explique Marmontel[19], « les doigts forts peuvent marquer le chant avec plus de fermeté, tandis que l'harmonie plus corsée est soutenue aux deux mains par des basses profondes et des arpèges rapides[20] ».

Henri Herz personnifie le règne de la virtuosité brillante et vide. C'est à Paris qu'il fit ses études et s'établit pour l'exercice de son quintuple négoce de virtuose, compositeur, professeur, éditeur et facteur. Ses compositions eurent vite fait de voler, sur le vent de la réclame, au cœur des capitales germaniques. « Ô Herz, mein Herz, warum so traurig[21] ? » clame comiquement Schumann en lisant « des pièces de bravoure où s'entassent des réminiscences de toutes les écoles et des indications italiennes telles que « con dolore », « espressivo », « smorzando », etc., « jouant ici le rôle des ailes de pigeon du ténor[22] » ! Toutefois Schumann s'émerveille avec une philosophique indulgence de trouver à ces concertos, fantai-

1. 1810-36.
2. 1810-34.
3. Autres œuvres de Schunke : *Caprice*, op. 9 et 10 ; trois pièces à 4 mains, op. 13 ; *Variations et Polonaises sur un thème de Schubert.*
4. Son frère aîné, J. Burgmüller, écrivit des pièces enfantines estimées
5. On la joua au Gewandhaus un an après sa mort (1637).
6. 1812-83.
7. 1809-58.
8. 1810 82. Berlin joua avec succès en 1839 son opéra *la Pute en Suisse*. Ses chansons et duos sont très populaires dans les masses.
9. 1813-94. Vécut à Stuttgart, Francfort et Paris. Fit jouer 3 symphonies, à Leipzig, Bruxelles et Londres.
10. 1810-93. Créa en 1840 l'opéra national hongrois.
11. 1815-83.
12. 1814-89.
13. *Écrits sur la musique et les musiciens.*
14. 1812-71.
15. 1806-88.
16. Schumann, *Écrits sur la musique et les musiciens.*
17. *Écrits sur la musique et les musiciens.*
18. Il publia un recueil appelé *Art du chant appliqué au piano*, contenant de bonnes transcriptions dans ce sens.
19. *Les Pianistes célèbres.*
20. Œuvres les plus connues de Thalberg : des fantaisies sur les Huguenots, Oberon, Don Pasquale.
21. « O cœur, mon cœur, pourquoi si triste ? » (Volkslied connu)
22. *Écrits sur la musique et les musiciens.*

sies, etc., une allure parisienne du bon faiseur, quand on les compare aux lourdes façons des VARIATIONISTES de son pays.

Toute cette élégance, toute la puissance de Thalberg, toute la suavité d'Henselt et toute leur renommée se trouvèrent fondues aux mains d'un artiste unique, le plus étincelant, le plus romantique assurément des musiciens de son époque : j'ai désigné **Franz Liszt.**

Liszt. — Avènement de la virtuosité.

Tandis que ses grands contemporains menaient une vie pieuse et concentrée d'officiants attachés à leurs sanctuaires, Franz Liszt, véritable pèlerin du romantisme, parcourait les métropoles et les initiait à la foi nouvelle. Sa merveilleuse sympathie pour les maîtres les plus divers, la magie oratoire de sa virtuosité et le cosmopolitisme de sa longue carrière firent de lui l'un des plus magnifiques serviteurs de l'art musical au XIXe siècle.

Liszt enfant vit la main de Beethoven se poser sur sa tête[1]. En 1830 il se trouva mêlé à l'ébullition romantique et sociale de Paris. Dix-huit ans plus tard il tenta de reprendre à Weimar, au profit de la musique, les traditions vivantes de Gœthe et de Schiller. Il vécut assez pour ajouter une page aux hardies variations publiées par les maîtres de la jeune école russe[2], et il s'éteignit sur la colline franconienne, à Bayreuth, au pied du temple dont il avait été le premier consécrateur[3].

Quel que soit l'aspect sous lequel on envisage ce pionnier de génie, dans la production originale comme dans l'interprétation, il garde avant tout le caractère d'un transcripteur. Sous ses doigts il interprète en les vivifiant les pensées des autres musiciens; sous sa plume il transpose les visions des littérateurs ou des peintres qu'il admire, et il dote l'harmonie et l'instrumentation d'un bon nombre de formules nouvelles. Sa culture largement étendue, ses facultés d'assimilation, son impressionnabilité rare lui confèrent à la fois des avantages et des faiblesses. Il leur doit sa spontanéité triomphale de virtuose, son vérisme décoratif de peintre orchestral, et d'autre part son asservissement à des compositions étrangères ou à des procédés d'illustration extra-musicaux.

Venu au monde en un moment d'apogée instrumentale, Liszt élargit dans de vastes proportions les royaumes du piano et de l'orchestre, mais il s'attacha surtout à leur grandeur temporelle; il accrut leur réalisme sonore jusqu'à un point où les vrais transcripteurs d'idéal, l'audacieux Chopin, le rude Wagner lui-même, refusèrent de le suivre.

A l'âge de 16 ans, Liszt possède un mécanisme « dépassant en puissance et en maîtrise tout ce que j'ai entendu auparavant », déclare Moscheles[4], témoin aussi impartial que compétent. Il est déjà le roi des pianistes, et comme tel il a vite épuisé le répertoire laissé par ses devanciers; il faut des formules nouvelles à l'étalage éblouissant de sa technique. Dans une recherche qui, sans s'écarter de la mode ni de l'effet, se rehausse d'intelligente compréhension, il se mêle à la foule des arrangeurs, et tout de suite il les surpasse en verve et en ingéniosité. Aristocrate intellectuel dédaigneux des opinions moyennes, il ne se contente pas de paraphraser brillamment Spontini, Mozart, Paganini, Rossini, il s'éprend avec un juvénile enthousiasme des hardiesses novatrices de Berlioz, et il inaugure avec la *Symphonie fantastique* l'ère de ses transcriptions les plus sincères, celles qui imposèrent à la masse du public le respect de Bach, de Beethoven, de Schubert et de beaucoup d'autres maîtres[5].

C'est en 1835 que Liszt aborda la composition originale. Ses trois *Apparitions*, ses premières *Années de pèlerinage*, ses *Harmonies poétiques*, datent de cette époque. A part quelques tournures harmoniques et quelques modulations assez neuves, ces pièces attestent plus d'ambition que de caractère. Elles ne font point époque dans l'histoire de la musique, comme le *Carnaval* de Schumann ou les *douze études* de Chopin, qui avaient déjà vu le jour. Elles se balancent entre le type du Lied et celui de l'exercice de vélocité. Cependant Liszt avait rompu avec la vie factice de la capitale; il buvait, avec son amie la comtesse d'Agoult[6], la pureté des souffles alpestres.

Les *Années de pèlerinage suisse* prétendent nous décrire tout un cycle d'impressions paysagistes : des sites historiques, des eaux chantantes, de frais pâturages et des volées de cloches citadines. Beaucoup d'intentions, des trémolos dramatiques, des octaves pompeuses, des arpèges solennels, des gammes perlées et quelques petits thèmes bien propres : pas de vraie musique.

Les *Années de pèlerinage italien*, écrites deux ans plus tard, sont d'une qualité un peu supérieure. Ici, sur la terre fortunée des gestes et du langage harmonieux, ce n'est plus la nature, c'est Raphaël, Michel-Ange, le Dante et Pétrarque qui sont pris pour modèles. Les *Sonnets de Pétrarque* sont encore une sorte de transcription, puisque Liszt avait commencé par en prosodier les mélodies sur les textes du poète[7]. Le *Penseroso* est un prélude qui rappelle la *Marche funèbre* de Beethoven, le *Doppelgänger*[8] de Schubert, et annonce le WANDERER de Wagner. La *Fantasia quasi sonata* est un médiocre échantillon de la forme sonate et témoigne déjà d'un goût outrancier pour les grandes mêlées sonores et les écartèlements d'écriture.

Les douze *Etudes transcendantes* sont plus intéressantes. Elles portent maintenant dans l'édition allemande des titres qui furent ajoutés après coup : c'est dire qu'elles ne répondaient sans doute pas à une préoccupation imitative, et cela, joint au prodigieux instinct de Liszt virtuose, leur permet de prendre rang dans la littérature du piano[9]. Toutefois, à l'opposé de Chopin, dont s'impose le souvenir, on rencontre dans ce recueil maint passage d'insipidité mélodique où la beauté s'efface devant l'effet, original au seul point de vue des doigts. De même, dans sa transcription des *Caprices* de Paganini, où Liszt se trouve en concurrence avec Schumann, il ne met pas en relief comme ce dernier les mérites poétiques du modèle original.

1. Il fut même, à l'âge de 13 ans, l'un des collaborateurs de l'*Album de variations* publié par Diabelli.

2. *Paraphrases* composées par Borodine, Liadoff, Rimsky-Korsakoff, César-Cui, Scherbatcheff.

3. Au sortir d'une représentation de *Tristan et Yseult*, à laquelle il venait d'assister dans la loge de sa fille, Mme Cosima Wagner.

4. *Aus Moscheles Leben* (Notes sur la vie de Moscheles), Leipzig, 1872

5. En 1870, Liszt écrivait encore une transcription de la *Danse macabre* de Saint-Saëns.

6. En littérature Daniel Stern.

7. Voyez le n° 47, d'une atmosphère assez enveloppante.

8. Le double

9. Il est curieux de comparer ces études avec leur ébauche primitive publiée en 1827 et restée dans le commerce de l'édition

Ces études, avec des transcriptions nombreuses d'après Mozart, Beethoven, Schubert, Rossini, forment le répertoire avec lequel Liszt va s'offrir aux ovations des Autrichiens et de ses compatriotes hongrois. Dans un accès d'effervescence, les citoyens de Pesth lui offrent un sabre d'honneur, « vigoureusement brandi autrefois pour la défense de notre patrie, et remis à cette heure entre des mains faibles et pacifiques », leur dit Liszt, qui, pour se tirer d'affaire honorablement, se croit obligé de prononcer un élégant discours... français! A Leipzig, la réception est un peu compassée, malgré les fraternels efforts de Mendelssohn et de Schumann. Les doctes habitants de la vieille cité musicale ne peuvent comprendre qu'on ose leur jouer candidement une réduction de la *Symphonie pastorale* à la place même où l'orchestre a coutume d'en déchainer l'orage. Mais il suffit au virtuose de rendre la bride à son propre *galop chromatique*[1] pour chasser toute idée de mystification.

Le séjour de Liszt en Allemagne lui est certainement profitable, en retrempant ses énergies aux sources de la musique polyphonique. Il n'échappe pas à la fièvre de Bach, que Mendelssohnn avait suscitée. C'est en 1845 que Schumann écrit ses fugues sur le nom de Bach. Trois ans auparavant Liszt paye son tribut sous la forme la mieux appropriée à ses moyens : il transcrit pour le piano *six fugues d'orgue* et contribue ainsi à rendre populaires des pièces qui sont, aux yeux d'une oligarchie éclairée, ce que l'art musical a produit de plus gigantesque. Nul pianiste avant Liszt n'eût été capable d'adapter avec une telle maîtrise et une telle entente de la conformation digitale des œuvres composées, ne l'oublions pas, pour un double manuel en sus d'un clavier de pédales[2].

Les programmes des treize récitals donnés à Berlin en 1842 démontrent l'intelligente évolution du virtuose. A côté des fameux arrangements d'opéra que la mode réclama dans toute l'Europe, de 1830 à 1850, et auxquels Liszt devait le plus clair de sa notoriété, les œuvres originales de Bach, Händel, Scarlatti, Beethoven, Weber et Chopin figuraient en bonne place et dévoilaient au recueillement des auditoires la plus profonde nature d'interprète qui se soit jamais manifestée au monde.

*
* *

A l'époque où nous sommes parvenus, Liszt revient aux compositions individuelles, et dans ce sens également il faut lui donner acte d'un sérieux progrès. Stimulé peut-être par l'exemple de Mendelssohn et de Schumann, qu'il a surpris dans le feu de leurs créations pour la voix[3], Liszt, établi à Nonnenwerth, dans un îlot qu'embrassent les eaux du Rhin, s'adonne à son tour à l'étude des poètes lyriques allemands, et pour caractériser musicalement Gœthe, Schiller, Heine, Rellstab, etc., il invente des accents touchants et variés dont la force et l'originalié sont indéniables.

Parmi ses cinquante-quatre lieder[4] il y en a au moins une quinzaine qui méritent de figurer au répertoire des concerts de nos jours. Lors de ses premières pérégrinations en Suisse et en Italie, le grand virtuose avait déjà fait à diverses reprises l'essai de son tempérament de Liederkomponist. Il avait montré du premier coup une réelle aptitude au style vocal, de la simplicité, de l'animation ainsi que beaucoup de diversité dans la trituration harmonique et l'emploi des timbres du piano[5]. Ces moyens combinés, suppléant au peu d'originalité et de consistance des idées mélodiques, produisirent des effets poétiques et entièrement nouveaux à cette époque.

Trois pièces de Schiller[6], composées en triptyque, semblent une parfaite réduction d'orchestre où des trémolos en sourdine, des frottements adoucis aux cordes, des réponses d'instruments à découvert, tissent l'ambiance la plus délicate. C'est déjà de l'impressionnisme réaliste. Le fluide appel des sirènes, le chant précis des trompes et des coucous, enfin le chaos *géologique* des hautes régions sont rendus par des taches de couleur locale habilement disposées, et cela réussit à nous intéresser, si ce n'est à nous émouvoir.

Aux antipodes de Mendelssohn musicien avant tout, Liszt est d'abord illustrateur. A l'encontre de Schumann, il s'attache aux particularités extérieures du sujet, et s'il en donne parfois une réalisation poignante, elle est d'ordre plus sensoriel que psychique. En comparant, par exemple, l'interprétation donnée par chaque maître au même texte de Heine, le fameux *Am Rhein, in Schönen Ströme*[7], nous voyons Liszt symboliser dans son dessin de barcarolle les flots du Rhin, et avec eux le reflet, l'accessoire, tandis que Schumann réalise ce miracle d'édifier sur nos têtes les voûtes et les arceaux de la cathédrale même où se centralise l'action. Il me semble difficile de ne pas donner la palme à l'extase mystique de sa mélodie, en regard du ton de fierté chevaleresque de Liszt qui semble déjà faire parler le paladin Lohengrin, plutôt qu'un modeste pèlerin perdu dans la piété de ses intimes souvenirs.

La rencontre musicale, sans doute fortuite, de Schumann et de Liszt sur un même terrain poétique se renouvelle à diverses reprises. *Du bist wie eine Blume*[8] — une des rares pièces de Liszt où les dièses et les bémols n'échangent point d'enharmoniques étreintes — pourrait plaire si l'on n'avait pas dans le cœur la ferveur immortelle des accents schumanniens. En revanche, plusieurs autres mélodies s'opposeraient sans désavantage aux inspirations de l'auteur de *Dichterliebe*. Tel est le lied de *Mignon*, d'un chromatisme plein de langueur persuasive ; *Anfangs wollt'ich fast verzagen*[9], où le chant est une déclamation vibrante, entrecoupée de sanglots, et surtout *Uber allen Gipfeln ist Ruh*[10], qui atteint à la surhumaine grandeur des plus belles pages de Schubert[11]. Liszt composa trois mélodies sur des poésies de Hugo. La première, *Comment, disaient-ils*, est d'une charmante facilité. Signalons encore un beau cri de passion, *Vergiftet sind meine Lieder*[12] et la *Ballade du roi de Thulé*, admirablement venue dans sa franchise d'accent et sa distinction de coloris. Tous ces morceaux et d'autres encore dédommagent amplement le chercheur d'une exploration un peu aride à travers

1. Op. 52.
2. Ces 6 fugues ont paru en recueil. La belle *fantaisie et fugue en sol mineur* de Bach fut publiée en sus, séparément.
3. 1840, l'année du Lied pour Schumann.
4. Publiés en 3 cahiers chez Kahnt à Leipzig.
5. Voyez *Angiolina dal bionde crino, Klang leise* et *Es muss*.
6. *Le jeune pêcheur. Le berger. Le chasseur des Alpes.*
7. Le nº 6 de Dichterliebe, composé par Schumann en 1840 par Liszt en 1841.
8. « Tu sembles une fleur. »
9. « Je perdais d'abord courage. »
10. « Sur tous les sommets gît le repos. »
11. A noter, en digne pendant de cette mélodie, *Der, du von dem Himmel bist* (toi qui viens du ciel).
12. « Empoisonnées sont mes chansons... » intéressant à comparer avec la version, plus belle encore, de Borodine.

nombre d'exemples — curieux d'ailleurs — de crudité harmonique, de désarticulation mélodique, de détonalisation et d'une complexité qui paraît vide, quand elle ne soutient que des platitudes à la partie vocale. A tout considérer, ce qu'il y a de plus frappant dans cette œuvre de lieder, c'est le grand nombre de fragments mélodiques d'un chromatisme et d'un traitement déjà wagnériens dans leur façon de relier le dessin vocal à la trame instrumentale, et cela entraîne la condamnation parfois très nette de la voix humaine à un rôle élémentaire, pour ainsi dire épisodique, dans l'ensemble sonore.

Suivant une destinée analogue à celle de Schumann, Liszt passa de la composition des lieder à celle des chœurs. Une partie de ses intéressants essais dans ce genre date de la période pendant laquelle il parcourut l'Europe, en gardant comme quartier général la terre du lied et de l'inspiration polyphonique. Il écrivit alors des œuvres très allemandes[1] et fit une première incursion dans le style sacré[2]. Enfin il se révéla chef d'orchestre du premier ordre. La façon dont il dirigeait les symphonies de Beethoven le fit choisir en 1845 pour organiser les fêtes musicales en l'honneur de ce grand homme. Il avait lui-même commandé la statue, payée en partie sur les gains de ses concerts; pour mettre le comble à ce haut fait de prodigalité artistique, il se produisit comme pianiste, chef d'orchestre et compositeur d'une large cantate, ce qui lui valut une triple élection au succès et à la gloire.

⁂

En Allemagne comme ailleurs, les jalousies et les critiques ne manquent point à ce vaillant, mais ce sont les sympathies qui l'emportent et le décident à se fixer à Weimar[3], où le poste de Kapellmeister lui est offert. Devenu directeur du théâtre de la cour, il interrompt ainsi volontairement, en plein apogée, sa carrière de virtuose pour se livrer tout entier à de plus hautes vocations musicales. A la tête d'une superbe phalange d'exécutants, il réalise deux grands rêves : la fondation d'un répertoire de chefs-d'œuvre et la création symphonique personnelle.

De même qu'il était devenu d'emblée un maître joueur d'orchestre, Liszt en fut, sans tâtonnements, un maître écrivain. Son premier poème symphonique, *Le Tasse,* composé en 1847, est instrumenté avec autant de sûreté que le douzième, *die Ideale,* composé en 1857. Dès les premières années de cette décade, Schumann s'est retiré de l'arène symphonique[4], et Liszt s'efforce de lui succéder; mais son extrême habileté et ses visées originales ne sont malheureusement pas suffisantes pour lui permettre de maintenir à son tour la symphonie sur les sommets où Beethoven l'avait conduite.

Liszt ne se dissimule pas son incapacité de traiter le style musical pur. Il délaisse la symphonie proprement dite[5] comme il délaisse le quatuor[6] pour s'aventurer dans un genre hybride, celui du POÈME SYMPHONIQUE, dont le principe repose sur une véritable équivoque. Il ne peut pas y avoir de symphonie-poème viable au sens où Liszt l'entendit et le pratiqua. C'est-à-dire que la pensée musicale et la pensée littéraire, ou philosophique, ne sont pas faites pour se minutieusement correspondre, s'emboîter dans toutes leurs parties. Ce sont deux organisations différentes, susceptibles de se prêter un mutuel appui dans le lied ou dans le drame par l'intermédiaire obligé, l'alliage nécessaire du verbe. Et encore n'est-ce qu'un compromis, une déchéance de la beauté strictement musicale, une draperie qui atténue la splendeur de sa nudité. Il est aussi impossible de calquer un discours musical sur des pensées conçues verbalement, que de rythmer un morceau d'éloquence sur des arabesques décoratives ou des mouvements d'architecture. Il y a entre ces formes d'expression un antagonisme invincible, et Liszt nous en donne un frappant exemple. Il ne sait pas faire usage de cette logique *sui generis* qui surgit intense, pressante, formidable, des fugues d'orgue de Bach ou des symphonies de Beethoven, des quatuors de Schumann, des scherzos de Chopin ou des préludes de Wagner; il ne trouve pas dans la qualité de son inspiration ces mélodies palpitantes qui se gonflent et s'abaissent, se superposent et rejaillissent transformées comme les vagues d'une mer changeante. Il veut suppléer à cette force primordiale qui lui manque par des emprunts aux idées philosophiques et littéraires de son temps; le plus cultivé des musiciens, lettré jusqu'à l'érudition, il croit faire bénéficier son art de la précision de ses enthousiasmes, et il tombe dans le piège récemment couvert de fleurs par Berlioz[7], celui de la musique à programme. Le procédé qu'il croit nouveau n'est qu'un retour décadent aux essais de certains primitifs du moyen âge : tel Kuhnau, l'auteur des *Sonates bibliques;* tels les naïfs imagiers qui ornaient de légendes le souffle de leurs personnages[8].

On a fait beaucoup d'honneur à Liszt du terme de poème symphonique inventé par lui. Après avoir réprouvé catégoriquement, au nom de la musique, le genre d'art auquel il l'adapte, je tiens à faire remarquer qu'il convient à certaines œuvres postérieures — ou même antérieures — qui restent, elles, parfaitement musicales. Plusieurs symphonies et ouvertures de Beethoven et de Mendelssohn[9], les maîtresses pages de César Franck et de la jeune école russe[10], sont dans ce cas. Unissons-les sous l'appellation commune de poème symphonique pour les différencier de la symphonie classique, en forme de sonate, dont la genèse ne réside pas dans un texte ou une vision plastique, et imputons leur durable succès à leur valeur comme plan et développement musicaux, indépendant du titre ou de la légende qui nous sont donnés comme orientation générale. Quant au genre inauguré par Liszt et malheureusement cultivé par quelques contemporains, il devrait être désigné plus justement sous le nom de symphonie descriptive ou de symphonie symbolique.

1. *Rheinweinlied* (Chant du vin du Rhin), *Was ist der Vaterland?* (Qu'est-ce que la patrie?), *Studentenlied* (Chanson d'étudiants), *Reiterlied* (Chant du cavalier), etc.
2. *Ave Maria, Pater noster,* etc.
3. En 1847.
4. Date de sa 4e symphonie : 1851.
5. La *Dante* et la *Faust-symphonie* sont en réalité des poèmes symphoniques.
6. Il n'a pas écrit une seule œuvre de musique de chambre.
7. Revoyez les programmes détaillés de *Roméo et Juliette, Harold en Italie* et la *Symphonie fantastique.*
8. Lisez sur ce sujet les excellentes pages de M. Schweitzer dans son livre : *Bach le musicien poète.*
9. La *Pastorale,* la *Bataille de Vittoria* tombée en désuétude, mais fort impressionnante à entendre si l'on en juge par le rapport de Zelter dans sa correspondance avec Gœthe, la *Grotte de Fingal,* l'*Heureuse traversée,* etc.
10. *Dans les steppes, Thamar, Scheherazade, Antar, Stenka Razine,* etc. On peut aussi mentionner la *Danse macabre* de M. Saint-Saëns, *Irlande* d'Augusta Holmes, etc.

Celles réalisées par Liszt répondent bien à ces deux titres. Les textes dont il s'inspire sont tantôt figuratifs d'actions[1], tantôt de rêveries[2] moins précises; le plus souvent, des symboles abstraits se présentent à l'esprit commentateur du musicien. Ainsi le poème appelé *Lamentations et triomphes du Tasse* a pour objet de nous rendre sensibles deux grands courants de la destinée des poètes : « Si on fait peser la malédiction sur leur vie, nous dit le compositeur dans une préface de plusieurs pages, la bénédiction ne manque pas à leur tombe. » Noté sur place par Liszt, un chant mineur de gondolier lui sert de thème principal, mais au lieu de le développer normalement selon les exigences de la langue musicale, il n'en tire que des dérivations et des transformations forcées, dont la monotonie plastique est à peine déguisée sous les artifices de l'harmonie, du rythme et de l'instrumentation. Ce chant s'éternise en répétitions constantes, tantôt à l'état de fragments chromatisés, tantôt attifé à la hongroise; il s'enveloppe de gammes, prend une allure de menuet, parcourt divers tons, diverses parties et divers instruments, jusqu'au moment où il passe en mode majeur, et du coup devient banal. Mais l'idée du triomphe est sauve. Grâce à cet élémentaire procédé, n'est-elle pas rendue claire aux plus récalcitrants?

Prenons maintenant la *Bergsymphonie* écrite en illustration de la poésie de Hugo appelée *Ce qu'on entend sur la montagne*. Nous sommes en présence de formes musicales sans consistance, sans relief et sans dynamisme, stérilement imaginées pour exprimer la voix sereine de la NATURE-MATIÈRE et les murmures farouches de l'HOMME-ESPRIT. Une marche maestoso, un choral, des fanfares et des harpes interviennent en vain dans ce programme. Les idées de Hugo, si tant est qu'on les reconnaisse, n'y gagnent aucune force, et le tissu musical n'a ni fermeté ni souplesse. La meilleure partie est le début impressionniste qui a pour objet de nous faire entendre

Ce bruit large, immense, confus,
Plus vague que le vent dans les arbres touffus,
Plein d'accords éclatants, de suaves murmures,
Doux comme un chant du soir, fort comme un choc d'armures.

Ici Liszt se montre à son avantage. Il brosse avec maestria les fonds de tableaux, les éléments déchaînés, les mêlées rapides. Il évoque avec puissance la bataille des Huns, la chevauchée de Mazeppa, les angoisses fulgurantes de Prométhée et la désolation de l'enfer. Il possède pour cela un arsenal de formules frustes, élémentaires, dont le manque d'expression individuelle passe dans le brouhaha général. De même que les décors peints à larges coups doivent être regardés de loin, la musique de Liszt doit être entendue vite, brûler les pupitres de l'orchestre[3].

Ce n'est pas à dire que les pages symphoniques de Liszt soient un perpétuel défilé d'allegros échevelés. On y trouve aussi, quand c'est voulu par le sujet, les langueurs un peu traînantes de la musique tzigane et quelques arias qui sont, il faut le dire, d'une grande indigence mélodique. *Orphée*, assez joli d'atmosphère dans l'ensemble, manque des lyriques envolées que le sujet faisait attendre. Dans les *Préludes*[4], comparez l'hymne incertain de l'andante maestoso avec la chaude apostrophe du *Printemps d'amour* de Schumann : *Mer, soleil et rose !* Cette dernière cantilène est d'une verve entraînante; celle de Liszt n'est qu'un froid assemblage de notes, enfilées sur une ligne sans contours expressifs.

Assez souvent Liszt écrit des marches à signification héroïque, ou pompeuse, ou funèbre. En écoutant leur peu d'ampleur et leur monotonie hachée, on ne peut s'empêcher de songer aux poignantes trouvailles de Beethoven, de Chopin, de Schumann et de Wagner. Force nous est de reconnaître que Liszt est dépourvu, du moins dans son style instrumental, du don essentiel qui fut commun, sans exception, à tous les génies de toutes les écoles : celui de la mélodie. Pour trouver quelque chose d'expressif il lui faut — le fait est curieux — employer une phrase préalablement adaptée à des paroles. Ainsi le début de son *Inferno* expose un motif écrit exactement sur le premier tercet du Dante :

Per me si va nella città dolente,
Per me si va nell' eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.
Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate!

Ce thème ne manque ni de précision ni de fermeté, et le reste du morceau en reçoit une heureuse influence[5].

Pour représenter l'épisode de Paolo e Francesca dans la même partition nous avons un motif composé de trois notes descendantes et d'un grupetto. Il emplit deux pages entières de son charme pénétrant[6]; cependant il n'est pas développé : sa courte arabesque se répète mélancoliquement à diverses hauteurs de l'échelle sonore, comme une cristallisation géométrique[7].

Dans les douze poèmes symphoniques de Liszt[8] je ne vois guère que l'allegro pastorale des *Préludes* à citer comme échantillon d'un heureux amalgame de mélodies assez bien développées. *Le Dante*, *Faust* et *Prométhée* présentent quelques bons fugatos. Du côté harmonique il y aurait à noter une abondance d'intéressants détails, comme aussi des crudités qui faisaient dresser l'oreille aux pédants de Leipzig, et ce n'était pas toujours à tort, car Liszt, visant d'abord à l'effet général, n'était pas un écrivain châtié, et de plus il ne craignait pas de tomber dans des trivialités antimusicales quand cela lui semblait justifié par les intentions[9]. Cette même recherche lui inspira, il est vrai, de véritables tours de force dans l'art de transformer un thème et de lui donner des physionomies diverses. Berlioz ici encore s'était montré précurseur[10], mais Liszt le dépasse en subtilité et en puissance dans sa remarquable *Danse des morts*[11] et dans sa capitale *Faust Symphonie*[12], où il nous dépeint Méphisto à l'aide d'une caricature du thème de Faust : et cela produit un scherzo terriblement sardonique, transcendant échantillon d'ironie fichtéenne[13].

1. *Mazeppa*, *Hunnenschlacht* (combat des Huns), *Prometheus*.
2. *Bergsymphonie* (la montagne), *Orphée*, *Préludes*.
3. Dans ces deux cas le facteur Temps et le facteur Espace jouent un rôle semblable.
4. D'après Lamartine.
5. Même procédé dans les Sonnets de Pétrarque déjà cités et dans diverses œuvres d'orgue dont il est question plus loin.
6. Il a même une saveur de Wagner et de Chabrier.
7. Comparez ce thème à celui de *der Abend* de Schumann, qui s'y apparente, et voyez ce qu'il donne à l'état « mélodique ».
8. *Du berceau à la tombe*, 13e poème symphonique, fut écrit en 1881.
9. Voyez la polonaise de kermesse de *Festklänge* (Rumeurs de fête).
10. *Dies iræ* de la symphonie fantastique.
11. *Todtentanz* pour piano et orchestre presque complètement ignorée, on ne sait pourquoi, des pianistes contemporains.
12. Cette symphonie nous présente en triptyque les figures de Faust de Marguerite et de Méphisto ; comme la Dante symphonie, elle s'adjoint des chœurs, et ils entonnent dans le Finale le chorus mysticus déjà traduit en musique par Schumann (en 1848). Voyez aussi la Méphisto-valse d'après le *Faust* de Lenau.
13. Voyez ce qu'a dit Weingaertner dans son livre *la Symphonie depuis Beethoven*, écrit toutefois avec les préférences un peu partiales d'un spécialiste pour le genre de virtuosité dans lequel il est passé maître.

En somme, Liszt symphoniste reste une intéressante figure. Mais on ne peut se dissimuler qu'il accula le Romantisme dans la triple impasse de l'impressionnisme, du symbolisme et du réalisme où la musique se débat encore aujourd'hui.

*
* *

« Génie oblige, » écrivait Liszt en 1840 à la fin de son article nécrologique sur Paganini, et en laissant percer un secret désir de s'approprier cette devise. Mais celle qu'il aurait pu s'appliquer mieux encore est : « Nationalité oblige. » En effet, lorsque, au cours de ses voyages, il reprit contact avec le berceau de sa race, il sentit s'éveiller en lui le sentiment qu'il était désigné par le destin pour jouer le rôle de barde national, et il satura ses compositions de thèmes empruntés à la gamme hongroise. Leur emploi systématique paraît avoir communiqué à sa musique plus de monotonie que de relief. Chopin et plus tard Grieg surent nous ouvrir des perspectives infinies sur l'âme de leurs races. Liszt ne saisit de l'âme magyare que le côté impulsif, vaniteux et turbulent. Tel est le sens qui se dégage des fameuses *Rapsodies* dont la verve un peu vulgaire et les ornements excessifs réjouirent le cœur et couronnèrent les programmes de tant de pianistes professionnels[1]. Ces inévitables kermesses musicales firent davantage pour la popularité de Liszt que tout le reste de son œuvre, et je me demande si leur vogue jalouse ne consomma pas le méfait que les fantaisies d'opéra avaient déjà prémédité, celui d'écarter du trop célèbre virtuose les seules sympathies qui comptent et se transmettent, durables : celles d'une élite intellectuelle et sensitive. Liszt est devenu le compositeur des rapsodies dans la mémoire de tous ceux qui ne se livrent point à des recherches personnelles. Difficiles, amusantes, endiablées, ces rapsodies! Fameusement commodes pour dissimuler les évolutions préparatrices du vestiaire, les froissements d'étoffe, les remuements de pieds et de cannes qui précèdent la sortie... De fait, ces bruyantes pièces sont les plus extrinsèques des œuvres de Liszt, y compris son poème symphonique intitulé *Hungaria*, une rapsodie d'orchestre bien inférieure aux piquantes czardas et aux danses de Brahms.

Le pianiste érudit — si pareille catégorie humaine pouvait exister — laisserait les rapsodies mourir sous le fard de leur décrépitude, et il s'attaquerait aux œuvres solides de la période weimarienne. D'abord la sonate. Faisons son éloge en disant que Wagner seul eût pu alors en écrire une semblable. Bâtie sur quatre motifs[2], elle rachète le manque de variété et de profondeur mélodiques par une fougue irrésistible et une magistrale répartition des coloris, depuis les vigoureux pigments jusqu'aux teintes les plus diaphanes.

Cette œuvre de longue baleine est le plus curieux échantillon de style orchestral que possede la littérature du piano. A côté d'elle, et même au-dessus, je placerai des productions qui appartiennent au genre des variations. Liszt est ici dans son élément. Son inspiration la meilleure accourt à l'appel de thèmes brefs, émergeant d'un antique terroir de choral ou de plain-chant. Ainsi dans sa *Danse des morts* déjà mentionnée, la stabilité tonale et l'instrumentation pleine d'effets originaux forment un ensemble des mieux réussis. Plus musical encore est le morceau varié composé sur un motif de Bach[3]. C'est un chef-d'œuvre de ciselure harmonique, exprimant avec poésie quatre aspects intenses de la douleur humaine[4].

Les quatre concertos offrent un travail thématique analogue à celui de la sonate. Leur unité de structure est obtenue au moyen du procédé favori de Liszt : la transformation des thèmes. Leur qualité la plus notoire réside dans l'équilibre du piano et de l'orchestre, admirablement traité. Mais étant venus dans le sillage du merveilleux concerto de Schumann[5], ils ont été distancés à jamais par celui-ci.

Le même phénomène s'est produit pour les deux polonaises, les deux ballades, les nocturnes[6], les impromptus, les valses, la berceuse. La succession de Chopin est trop lourde à supporter. Cependant ces morceaux sont déjà des spécimens d'évolution, non d'imitation. Liszt s'y montre le prédécesseur de Franck, de Fauré, de Glazounow et d'autres maîtres du piano contemporain.

D'un intérêt moindre et de tendances ultradescriptives sont les *Légendes*[7] et les *Harmonies poétiques et religieuses*[8]. Toutefois ces pièces, bien exécutées, sont d'un effet certain sur le public, grâce à leur dentelure pianistique, rehaussée d'harmonies dignes de Wagner.

*
* *

Les treize années que Liszt passa à Weimar furent le moment capital de sa carrière de compositeur et lui permirent en même temps de donner la mesure de son indépendance et de sa libéralité artistique[9]. Il exerça la plus heureuse influence sur le mouvement musical du temps en se faisant le protagoniste des œuvres de Gluck, Beethoven, Weber, Schubert, Berlioz, Schumann et Wagner[10]. Comme Weber l'avait fait à Dresde, il commenta lui-même ses programmes en des études pleines de savoir et de sympathie. Il eut à lutter fréquemment contre le goût médiocre du public, et c'est à la suite d'une cabale montée contre son ami Peter Cornelius[11] qu'il donna brusquement sa démission.

Alors commença sa vie romaine. De plus en plus incliné vers le mysticisme catholique qui lui avait dicté déjà plus d'une effusion musicale, Liszt se fit investir du Tiers Ordre et domicilier dans la Ville Eternelle. Son prestige s'accrut de la soutane qu'il portait avec l'élégance seyant à un ultime représentant du Romantisme, égaré par la vieillesse dans l'inclémence d'une fin de siècle.

Lorsque la princesse de Wittgenstein[12] entendit Liszt, à Kiew, jouer sa fantaisie sur la *Somnambula* : « C'est un étonnant virtuose, » pensa-t-elle. A quelque temps de là, il recréa devant elle une sonate de

1. Il y a dix ans, on n'eût pas trouvé un programme de récital qui n'en contînt. Cette fureur s'est apaisée depuis.
2. Le premier n'est autre que la gamme hongroise descendante.
3. La basse continue de la cantate *Weinen, klagen, sorgen, zagen* (pleurer, gémir, peiner, défaillir). Ce morceau fut d'abord composé pour orgue.
4. Voyez aussi la *Fantaisie et fugue sur les lettres B, A, C, H*, et celle sur *Ad nos ad salutarem undam*.
5. Terminé en 1845.
6. *Liebes Träume* (Rêves d'amour) sur des vers de Uhland et de Freiligrath.
7. *Saint François de Paule marchant sur les flots, Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux*.
8. Dont les plus connues sont : *Invocation, Cantique d'amour, Bénédiction de Dieu dans la solitude*.
9. Il donna des leçons gratuites à un grand nombre d'élèves.
10. Le *Tannhauser* fut monté en 1849, *Lohengrin* en 1850.
11. Dont il avait voulu faire jouer le *Barbier de Bagdad*.
12. Qui fut pour Liszt l'amie de sa maturité.

Beethoven, et elle s'avoua : « C'est un artiste véritable. » Enfin, lorsque, à l'église, elle sentit planer sur son cœur de fidèle les harmonies d'un *Pater noster* de Liszt, elle s'écria : « Cet homme est un profond créateur[1]. » Sans ratifier complètement ce dernier jugement d'une femme qu'attirait un vivant magnétisme, la jeune postérité place la musique religieuse de Liszt en un haut rang parmi ses autres œuvres. Dans cette branche encore la place était vide. En 1854, deux ans après la mort de Schumann, que le sujet de la messe avait médiocrement inspiré, Liszt écrivit sa *Messe de Gran*. Il y apporta sa maîtrise chorale, son sentiment du coloris et l'usage déterminé du leitmotiv[2]. Cependant cette œuvre a une enflure solennelle qui la rend, ce me semble, très inférieure au *psaume XIII* composé à la même époque et contenant, outre un délicieux aria, deux mouvements fugués d'une réelle éloquence[3].

On doit à Liszt deux autres messes. La *Missa choralis*, a capella[4], et la *messe du couronnement*[5], où il réalisa la curieuse intention de fondre ensemble sa foi religieuse et son sentiment national. On peut dire qu'il y réussit assez bien. Le mode hongrois[6], avec ses accents et ses cadences particuliers, n'eut point, sous la main du mondain abbé, les résonances profanes qu'on aurait pu craindre.

Liszt revient encore à l'élément liturgique grégorien dans son *Christus*[7], oratorio composé sur un texte ayant pour centre celui des Béatitudes. Il y a là de grandes fresques d'un impressionnant réalisme. Quant à l'autre oratorio *Sainte Elisabeth de Hongrie*[8], son caractère demi-profane et théâtral, ses épisodes lyriques et pittoresques, sa mélodie plus abondante et plus développée, lui valurent de satisfaire davantage le goût du public; aussi est-il resté au répertoire des sociétés chorales[9].

Le fait que Liszt, comme Mendelssohn, n'écrivit point d'opéra[10] est un gage en faveur de sa sincérité et de son esprit sagace. Il se contente d'être l'*alter ego* de l'auteur de Parsifal, et c'est un beau rôle qui l'englobe à jamais dans l'immortalité wagnérienne.

En contraste frappant avec Schumann, ce silencieux, dont l'âme était pleine d'attitudes, Liszt, lui, les posa toutes. Voyageur infatigable sur les routes de la terre et sur le chemin de la vie, il embrassa d'un geste grandiose, en la double échelle de l'espace et du temps, la totalité du Romantisme.

Heller, poète.

Heller! Liszt!... Il est piquant de réunir dans les pages d'un livre ces deux artistes qui n'eurent rien de parallèle, sauf trois circonstances extérieures à leur intime personnalité : l'origine, l'époque, la résidence. **Stephen Heller** naquit en Hongrie[11] en 1813. Il récolta dans ses précoces tournées d'Allemagne des succès de jeune prodige[12]. Dès l'âge de 24 ans il vint se fixer à Paris[13], et il essaya d'abord ses forces de compositeur dans les fantaisies d'opéra et les variations à la mode. Ici s'arrête la ressemblance avec Liszt. A l'heure de la maturité, quand celui-ci trônait à Weimar, au faîte des admirations européennes, Heller se contentait de voir par les yeux de l'imagination « le monde entier dans son petit logis[14] ». Il ne tenta pas des fresques éclatantes, brossées sur des tréteaux en évidence, mais il fit entrer en des cadres restreints les fragiles confidences d'une candeur passionnée que l'on ne connaissait plus depuis la mort de Schubert.

Si Liszt est demeuré, dans l'esprit des amateurs de musique, le compositeur des rapsodies, Stephen Heller resta celui des *études enfantines*. Ce sont ces petites pièces, à la fois classiques comme tenue et modernes comme sentiment, qui créèrent et qui maintiennent la vogue de leur auteur. Filles modestes et glorieuses des Kinderscenen et des Romances sans paroles, elles ont fait leur chemin dans le monde, à pas menus, sous d'innombrables petites mains; elles ont ouvert à la musique une foule de petites âmes, toutes celles qui n'étaient pas irrémédiablement médiocres ou rebelles à l'intelligence des sons. Leur popularité n'est pas prête à décroître, car elles sont les plus remarquables, les seuls échantillons de l'apprentissage du style. Elles sont aussi nécessaires au pianiste de dix ans que le *Clavecin bien tempéré* l'est à celui de quinze. Après les avoir jouées, travaillées, chantées sous ses doigts, le néophyte est devenu capable d'exprimer avec goût, avec un sûr enthousiasme, les périodes ferventes, les envols alertes de Beethoven et des grands romantiques, comme un enfant passe, sans transition, des charmants contes de nourrice aux fortes fictions de la poésie moderne.

Ces fameuses études, en nombre considérable[15], furent écrites à diverses reprises et sous différents numéros d'œuvre. Elles ont été réunies en totalité et classées dans un ordre progressif qui les range à rebours de leur production[16]. Le premier recueil[17] « composé librement, sans préoccupation d'éditeur », nous dit Barbedette[18], contient vingt-quatre morceaux, assez difficiles en moyenne. Les plus remarquables ont déjà une saveur de Chopin. L'*impromptu en ut dièse* pourrait fort bien être attribué à la première manière de Fauré. Heller eut de la peine à faire apprécier ces pièces, qu'il joua en public au commencement de sa carrière parisienne; mais il conquit cependant à leur distinction chantante un succès assez grand pour que le monde éditorial s'en émut. La commande d'une nouvelle série nous valut l'*Introduction à l'art de phraser*[19]. Puis ce furent les trente *Etudes progressives*[20] suivies des vingt-cinq *Etudes pour former au sentiment du rythme et de l'expression*[21]. Le

1. Rapporté par Mme Lina Ramann (*Biographie de Liszt*).
2. Wagner travaillait à ce moment à l'*Or du Rhin*.
3. Liszt écrivit quatre autres psaumes.
4. 1859.
5. 1867.
6. Employé aussi dans le *137e psaume*.
7. 1863-73.
8. 1858-62.
9. Il y eut encore une *Sainte Cécile* (1874), un *Requiem* (1867) et un oratorio polonais inachevé : *Stanislas*.
10. A l'âge de 13 ans il fit représenter à Paris un *Don Sanche* en un acte. Chantée par Nourrit, l'œuvre eut un succès de jeunesse.
11. A Pesth, de parents israélites, ainsi qu'il le raconte lui-même dans une lettre adressée à Charles Hallé, le 1er juillet 1875. Les détails de sa vie sont difficiles à reconstituer, car peu d'écrivains se sont occupés de Heller. J'ai pu réunir des documents inédits que je me propose de publier prochainement.
12. Voyez Schumann, *Ecrits sur la musique et les musiciens*.
13. Qu'il ne quitta plus guère jusqu'à sa mort, en 1888.
14. Dicton populaire au Japon.
15. 152, sans compter une trentaine d'autres morceaux, d'un genre différent, ou plus difficiles, portant aussi le titre d'études.
16. Voyez notamment le travail de M. Hans Schmitt (professeur de piano au conservatoire de Vienne) et l'édition de M. Lindsay Sloper (chez Ashdown de Londres).
17. *L'Art de phraser*, op. 16 (publié en 1840). Les nos 3, 4, 5, 9, 14, 21 et 23 sont des *romances*. Il y a 1 *impromptu*, 1 *nocturne*, 2 *églogues*, 2 *esquisses*, etc. Ces titres seraient posthumes et inventés par l'éditeur (H. Parent, *Répertoire encyclopédique du piano*.)
18. *Stephen Heller, sa vie et ses œuvres*.
19. Op. 45 (publié en 1844).
20. Op. 46
21. Op. 47 (même date).

génie inventif de l'auteur, au lieu de s'épuiser, alla se raffinant davantage à mesure qu'il écrivait pour un public plus naïf, en s'astreignant à une plus grande simplicité de moyens. L'op. 47 contient de petits chefs-d'œuvre[1] dont la poésie se peut comparer à celle de certains préludes de Chopin et du *Kinderalbum* de Schumann. Quant aux *Etudes caractéristiques* (op. 90), ce sont, dans leur dimension restreinte, des essais malheureux de musique à programme. En lisant les légendes explicatives qui parsèment le texte, et que l'auteur avait supprimées dans la première édition[2], on croit avoir sous les yeux un livret de pantomime.

***

Le charmant génie déployé par Heller dans ses études lui restera fidèle sa vie entière. Il sera toujours un peu le romantique des bébés, un conteur pour enfants, sachant leur graduer les émotions avec un tact infini, les entraîner sans fatigue, les mûrir pour les fortes vibrations, les grandes secousses d'art qui palpitent, éperdues, entre les feuillets de Chopin et de Schumann. Et c'est ainsi qu'au premier rang des compositions de Heller nous trouvons encore ses *sonatines*. L'op. 147 avec sa variété et sa distinction mélodiques, son scherzo clair, son andante ému, sa gracieuse tarentelle finale, est la digne héritière des petites sonates de Clementi, Mozart et Beethoven. L'op. 149 est un joyau de goût et de sentiment. Le début « lent, avec expression », atteint au sublime avec la même aisance que celui de la sonate *Au clair de lune*. L'*intermezzo* est une valse pressante, aristocratique et langoureuse. Le finale, d'une énergie passionnée, pathétique, complète ce bel ensemble auquel je ne puis découvrir une seule faiblesse. J'augurerais mal de la musicalité d'un élève qui aborderait cette sonatine sans enthousiasme, et les virtuoses réputés y trouveraient une excellente occasion de montrer leurs qualités de diction, — s'ils en possèdent, — car ici, mieux que jamais, Heller se montre expert en l' « art de phraser ». Dans la sonatine romantique on peut le proclamer roi.

Il est regrettable qu'il ne s'élève pas si haut avec ses sonates. Les trois premières et la *fantaisie-sonate*[3] ont de la monotonie et laissent voir des influences trop précises[4]. La quatrième mériterait des auditions fréquentes. Son finale contient un peu trop d'écriture à deux parties, à l'octave, — procédé favori de Heller et dont il tire d'heureux effets quand il n'en abuse pas, — mais la *légende* qui sert d'andante et surtout le premier mouvement exposent des thèmes éloquents et bien conduits.

Parmi les œuvres un peu trop nombreuses de Stephen Heller il y a forcément bien des pages à laisser de côté, à cause de l'insuffisance de leur caractère au milieu d'une époque si féconde en productions d'un relief saisissant. On peut classer dans cette indifférente catégorie les *scherzos*, les *caprices* et les *fantaisies* écrits par Heller dans la première période de sa carrière. Ses *polonaises*, ses *ballades*, ses *impromptus*, ses *nocturnes*[5], ses *églogues*, ne témoignent aussi qu'une demi-originalité; mais il faut s'arrêter aux *barcarolles*, d'une étrangeté d'accent toute particulière. La première, en *fa dièse mineur*, séduit par son coloris voilé. La quatrième, qui commence en *sol* mineur et finit en majeur, dans un élan rappelant Schubert, est le seul échantillon de style nettement tzigane laissé par Heller, car celui-ci, à l'opposé de Liszt, faisait peu de cas du folk-lore de sa patrie. Les petites pieces qu'il écrivit sous le nom de *Laendler* n'ont pas une estampille nationale bien accusée. La plus jolie de toutes[6] est dans le sentiment d'une valse de Chopin, avec moins de bravoure et plus de naiveté. Certaines des *valses-rêveries*[7] ont un caractère analogue et cachent sous ce joli titre des trésors d'émotion simple.

Dans le genre des danses populaires, ce ne fut ni à la valse ni à la mazurka, mais à la *tarentelle*, que Heller donna ses meilleures inspirations. Tout le monde connaît celle en *la bémol*, si euphonique, si lumineuse. On peut prendre comme pendant le *Saltarello* sur un thème de Mendelssohn[8]. La verve un peu hautaine de ce dernier maître et la fine bonhomie de Heller s'allient de la manière la plus piquante. En différentes occasions[9] nous pouvons admirer cette collaboration posthume, dont les deux *caprices* op. 144[10] sont des échantillons parfaits. Ces délicieux morceaux, d'une exécution assez pointilleuse, doivent prendre place à côté des plus heureuses transcriptions de Liszt. Heller ne se contente pas de suivre la version originale pas à pas[11], il la paraphrase avec une sobre intelligence. Les quatre *Etudes sur le Freischütz* sont, dans cette voie, le chef-d'œuvre de Heller. Je ne connais pas au monde un seul morceau qui fasse sonner le clavier d'une manière plus plaisante.

Le genre varié fournit à notre musicien deux importants ouvrages : les *variations* op. 130 et 133 sur des thèmes de Beethoven[12]. L'assimilation aux procédés du grand maître, les habiles superpositions de thèmes et leurs travestissements dans le style de Chopin et de Schumann, donnent un vif intérêt à ces deux morceaux, qu'on ne trouve pas même dans les fonds de location des marchands de musique. La capricieuse renommée de Heller ne les reconnaîtra sans doute jamais, ayant gardé toutes ses faveurs pour les recueils de pièces lyriques qui hantent encore les matinées d'élèves, à défaut des soirées d'artistes, où elles figureraient avec avantage, si l'interdit de je ne sais quel préjugé ne pesait pas sur elles[13]. Je veux ici parler des *Préludes*[14], des *Nuits blanches*[15], des *Promenades d'un solitaire*[16] et de la suite intitulée *Dans les bois*[17].

« Les pianistes ne travaillent pas ma musique, disait Heller[18], sous prétexte qu'elle n'est pas diffi-

1 Voyez les nos 12, 15, 16 et 23.

2 « Par suite de certains scrupules, » nous dit un naïf avant-propos.

3 *Op. 69* écrite sur un volkslied de Mendelssohn. La recherche qui consiste à faire dériver tous les morceaux de ce thème unique est plus intéressante en elle-même que le résultat.

4. Celles de Weber et de Beethoven.

5 Généralement coupés par un mouvement vif dont l'auteur n'a pas indiqué la signification.

6. Op. 97, no 11.

7 Voyez les nos 1, 8 et 9, cette dernière plutôt une exquise mazurka.

8. Celui du finale de la symphonie italienne.

9 *Caprice* op. 76 et *Fantaisie-sonate* déjà citée.

10. No 1 sur l'ouverture de *Fingal*, no 2 sur la marche des elfes du *Songe d'une nuit d'été*.

11. Ainsi qu'il le fait avec les mélodies de Schubert.

12. Le thème de l'op. 130 est celui des 32 variations en *ut mineur*. Le second est l'andante de la sonate op. 57.

13. Comme je pressais un de nos plus intelligents virtuoses, pianiste d'une grande autorité, d'inscrire au moins les *Etudes sur le Freischütz* sur ses programmes : « Que voulez-vous? me répondit-il, je n'ose pas jouer du Stephen Heller. . Il est *trop connu* du public comme auteur de morceaux d'élèves ! »

14 Op. 81.

15. Op. 82.

16 Op. 78, 80 et 89

17. Op. 86, 128 et 136.

18. Propos recueillis par le compositeur René Lenormand, qui fut un ami de la vieillesse de Heller.

cile. » Et il se plaignait avec raison de cette prévention. Les préludes, par exemple, nous offrent, à côté de passages d'une diction émue et simple à l'excès, des ruissellements de notes et des emportements qui demandent une réelle maîtrise dans la clarté et dans la vigueur pour produire tout leur effet. Certaines pièces exigent un mouvement des plus rapides, un jeu plein d'air et de lumière tour à tour incisif et langoureux. Heller écrivait en virtuose, ayant lui-même approfondi toutes les ressources de son instrument. Il ne maniait pas comme Schumann d'opulents contrepoints, ni comme Chopin des harmonies fastueuses et des phrases d'une grande envolée; mais il avait d'infaillibles moyens pour exprimer la grâce, l'élégance, la fougue et la tendresse de son cœur souriant, aristocratique et solitaire.

Les *préludes* et les autres recueils lyriques me semblent donner, à l'autre bout du siècle, une réplique éloquente aux effusions répandues par Schubert dans la floraison mélodique de ses lieder. Ces deux maîtres modestes fuirent les promiscuités de la foule et menèrent avec noblesse une vie sans éclat, pour exalter en eux le goût de la rêverie et de la sincérité; aussi trouvèrent-ils souvent des accents d'un charme pareil. Cependant Heller, moins confiant en ses forces et moins provoqué par son milieu, ne voulut jamais aborder que le piano[1]. L'exemple de son intime ami Berlioz ne put l'inciter à l'étude de l'instrumentation; mais dans les dernières années de sa vie il exprima à diverses reprises le regret d'avoir rencontré trop tard Damcke, remarquable théoricien dont l'enseignement, pensait-il, lui eût été, sous ce rapport, si profitable au temps de sa jeunesse[2].

On a beaucoup parlé des termes élogieux dans lesquels Schumann, déjà vieilli[3], s'exprima sur le compte de Brahms. On a trop oublié les lignes admiratives qu'il consacra à Heller dès l'année 1836 pour appeler sur lui l'attention de l'Allemagne musicale. A la lecture des premières études, il s'écria :

« Quelle prodigalité d'idées l'auteur entasse dans une forme aussi concise! Il y a là assez de matériaux pour construire des sonates et des concertos entiers[4]. » Le même article contient l'appréciation suivante :

« Cette succession variée de pièces de caractère semble un journal intime... J'y vois des observations diverses, entremêlées de sarcasmes, et aussi, de tendres souvenirs. »

Ce que Schumann percevait dans les premières œuvres de Heller[5] n'était que la promesse des fleurs. Les fruits vinrent plus tard : ce furent les pièces lyriques dont j'ai donné plus haut la nomenclature.

Prenez le recueil intitulé *Dans les bois*. Quelle musique d'aucune école sut mieux extérioriser une âme candide et vierge de toute influence factice? Comme Heller sait nous dire sa joie de respirer les arômes des feuilles; comme il sait nous faire voir la pénombre inquiétante où l'on perd son chemin, ses stations méditatives devant la fleur sauvage ou la fuite de l'écureuil, ou encore la montée, dans un halo de légende, des frappantes figures du *Freischütz :* Gaspard, Agathe et Max!

Dans les *Nuits blanches* Heller revient à la description d'états intérieurs, comme dans ses Préludes. Sous ce titre suggérant l'activité fiévreuse d'un cerveau que dédaigne le sommeil, le compositeur nous initie à des impulsions animiques et cérébrales dont l'interprétation est laissée à l'auditeur. Nous sommes dans le domaine de la musique pure, tout autant qu'avec les suites de Bach et de Scarlatti. Nous restons libres de faire appel au verbe ou à l'image pour souligner nos émotions, ou nous pouvons en jouir en musiciens, sans avoir besoin d'une traduction pour ce superbe idiome, si notre entendement en possède la clef.

***

Malgré la bonne cinquantaine de morceaux qui constitue le bagage strictement personnel de ce charmant claveciniste du Romantisme, son nom pâlit déjà, et la vente de ses œuvres est décroissante. Cela tient-il uniquement à l'effacement de son existence? A ce qu'il n'eut pas une cohorte de parents et d'amis pour soutenir sa réputation après sa mort? A ces causes possibles il faut en ajouter de plus profondes. Heller, comme Mendelssohn et toute proportion gardée, ne devança point son époque. Il resta toute sa vie le demi-classique que Schumann avait discerné en lui. Le pianiste du temps actuel, amateur des subtiles étrangetés dont se flatte maintenant notre sens auditif, se déroute au premier abord de la musique de Heller. Comment! Plus d'enharmonie, ni de flottement tonal? Plus de modulations abruptes? Plus d'âpres frottements ni de rythmes évasifs? Sommes-nous vraiment à l'époque de Chopin et de Schumann?

En effet, c'est à peine si çà et là une teinte légère, un accent, une progression, nous rappellent que Heller fut l'admirateur de ces deux maîtres. Il a un tempérament trop pondéré, trop raffiné dans la distinction, pour tomber dans leurs excès ni dans les abîmes sans fond de leurs génies[6]. Mais quelle verve et quelle poésie nous découvrent sa limpidité mélodique, et son maniement moelleux des tonalités, son style tout en courbes harmonieuses, sans un zigzag, sans heurt ni rudesse! Avec quelle simplicité de moyens ce TROVATORE nous fait vivre son rêve intérieur! Une série d'accords parfaits et quelques altérations lui suffisent. N'est-ce pas une des plus étonnantes originalités, celle qui s'impose par la seule sincérité du geste et de l'attitude, sans faire appel à d'artificieux accessoires?

WHAT IS THERE IN A NAME[7]? Qu'y a-t-il dans un nom?... Heller[8]! *Plus clair*, en effet, que ses grands contemporains aux musiques appâlies, adombrées d'aubes et de crépuscules... Heller!... Lumineux comme Mendelssohn et Mozart, musiciens d'air et d'espace...

A l'imprudent jeune virtuose qui me prierait de lui organiser un programme de morceaux de Stephen Heller, je serais obligé de répondre : « Si vous êtes en quête d'acrobatiques bravoures, nous n'avons pas votre affaire. Vous ne trouverez ici que des traits tombant sous les doigts et ne visant point à l'effet. Peu de polyphonie, moins encore de subtiles dissonances. Vous êtes prêt à vous en priver? Fort bien. Maintenant que vous faut-il? Du clair-obscur? Demandez-le à Beethoven. De la mélancolie légère? C'est use par Mendelssohn. Une preste et capricieuse agilité? Vous

1. Il débuta dans la composition par des Lieder qui ne paraissent pas avoir été publiés.
2. Rapporté par M. R. Lenormand.
3. C'était en 1853.
4. *Ecrits sur la musique et les musiciens.*
5. Avec qui il resta toujours en relations. Heller possédait toute une importante correspondance de Schumann. Il eut le malheur de la perdre dans un déménagement. (Je tiens ce détail de M. Schmoll qui fut en relations personnelles avec Heller.)
6. « Heller? Un charmant musicien, — dit un jour Liszt à M. Édouard Schuré, — mais qui ne risque pas de s'égarer dans son vol. »
7. Shakespeare. *Roméo et Juliette.*
8. Comparatif de l'adjectif allemand : *hell*

la rencontrerez à souhait chez les anciens clavecinistes. Liszt vous fournira l'éblouissement de la technique, Schumann et Chopin les contours voilés, la vaporeuse demi-teinte... Que reste-t-il donc à Heller?... Passez votre chemin si vous ne pouvez vous suffire de

> La confiance antique, et l'hospitalité
> De qui sur son front porte écrit : Simplicité [1].

Postface.

Nous avons assisté à la naissance et au développement de la musique romantique en Allemagne. Après s'être humanisée d'un seul coup en traversant le cœur gigantesque de Beethoven, après avoir bénéficié, par l'entremise de Schubert et de Weber, de la popularité du verbe lyrique et dramatique, elle gravit avec Mendelssohn et Schumann les sommets de la pensée intellectuelle. L'instrumentalité musicale s'est assouplie immensément, a conquis la possibilité d'exprimer à la fois les contingences du siècle et ses transcendants idéalismes. Selon le vœu des premiers apôtres du néo-romantisme, la musique, le plus immatériel des arts, est devenue la révélatrice par excellence, l'initiatrice au « mystère de la vie suprême [2] »; mais cette mission et la souveraine indépendance de l'artiste, si fièrement proclamée par Schlegel, se trouvèrent malheureusement contrecarrées par les circonstances économiques auxquelles l'Allemagne doit sa grandeur massive et sa déchéance spirituelle.

La terrible volonté de puissance qui sévit sur tous ses sujets se traduit par une fièvre industrielle et commerciale dans laquelle l'art est englobé. L'entreprise capitaliste l'accapare à son profit et devient la dispensatrice officielle des délassements artistiques qu'on sert à heure fixe aux consommateurs, entre deux tranches de labeurs utilitaires. Après l'impresario de théâtre, voici l'impresario de concert, formé à la même école. La réclame s'empare des jeunes talents, les surchauffe, les dévoie. Un colossal besoin de jouissance immédiate et rapide se développe, en même temps que l'impressionnabilité nerveuse s'accroît et exige des différenciations de plus en plus subtiles. Et il semble que, sous la poussée de ces divers courants, la musique s'effondre sur la terre d'Allemagne, dans le vide laissé par ce Romantisme qui a tant fait pour elle.

1. Extrait du volume inédit du poète Jules Fournier.

2. D'Annunzio.

P.-H. RAYMOND-DUVAL, 1913.

V

PÉRIODE CONTEMPORAINE

Par Camille LE SENNE

PRÉSIDENT DE L'ASSOCIATION DE LA CRITIQUE DRAMATIQUE ET MUSICALE

RICHARD WAGNER

Le tableau de l'évolution de la musique allemande pendant la période dont nous allons parler pourrait, à la grande rigueur, se résumer dans une analyse de l'œuvre de Richard Wagner. Sans donte l'auteur de la *Tétralogie*, si grande que soit la place occupée pendant cinquante ans par sa personnalité foisonnante et tumultueuse comme par son œuvre d'une richesse et d'une variété incomparables, n'a pas été le musicien unique du Deutschland. Il y a eu en dehors de Wagner, à côté de lui, parfois même, dans une certaine mesure, en opposition avec lui, des hommes d'une haute valeur tels que Raff, Bruckner et Brahms. On ne saurait faire abstraction de musiciens ayant été en possession d'une pareille maîtrise et ayant su l'affirmer dans les conditions les plus difficiles. Mais à une certaine hauteur l'admiration du public reste indivisible; son enthousiasme peut être plus ou moins vivace, tant qu'il dure il ne comporte aucun partage proprement dit, et, d'ailleurs, même le plus remarqué des contemporains de Wagner, Brahms, que l'on a pu comprendre dans la trilogie des trois B., entre Bach et Beethoven, n'en est pas moins un continuateur de l'école classique, un représentant de cette tradition avec laquelle Wagner avait si audacieusement et si victorieusement rompu.

Il n'en est pas de même pour Wagner. Offrant le phénomène sans précédent de la triple supériorité du théoricien, du poète et du musicien résumés en une seule personne, non seulement il a complètement accaparé son temps grâce à un ensemble de manifestations dont le caractère original et l'importance esthétique n'ont pas laissé un seul instant l'opinion indifférente; mais s'il n'est pas ou plutôt s'il ne saurait être, comme on l'a prétendu, le musicien de l'avenir, rien ne demeurant inerte dans le monde intellectuel, il est toujours le musicien du présent. Son rayonnement continue à tout absorber, et s'il subsiste des réputations légitimes, il n'y a pas de gloire mondiale dans l'auréole de cette gloire.

La vie de Richard Wagner.

Richard Wagner naquit à Leipzig le 22 mai 1813. Il avait six mois quand mourut son père Frédéric, fils d'un employé, employé lui-même et greffier du tribunal, mais qui avait le goût du théâtre et s'entourait de professionnels de la scène, tout en jouant de petits rôles dans des représentations d'amateurs. Sa veuve ne tarda pas à se remarier avec Ludovig Geyer et vint habiter Dresde. « Mon beau-père, a écrit Wagner dans son esquisse autobiographique arrêtée en 1842, était acteur et peintre; il a aussi écrit quelques comédies; l'une d'elles, *le Massacre des Innocents*, a eu du succès; avec lui sa famille se retira à Dresde. Il voulait que je devinsse peintre; mais j'avais fort peu de dispositions pour le dessin.

« Mon beau-père mourut aussi prématurément; j'avais alors sept ans. Peu de temps avant sa mort j'avais appris à jouer sur le piano *Ub'immer Treu und Redlichkeit* et le *Jungfernkranz*, alors dans toute sa nouveauté. La veille de sa mort, il me fit jouer ces deux morceaux dans la pièce voisine de sa chambre; je l'entendis alors dire à ma mère d'une voix faible:

« — Aurait-il par hasard du talent pour la musique?

« Le lendemain matin, lorsqu'il fut mort, notre mère entra dans la chambre des enfants et me dit :

« — Il voulait faire quelque chose de toi.

« Je me ressouviens de m'être longtemps imaginé qu'on ferait quelque chose de moi. »

Ce ne fut cependant pas un encouragement musical que le jeune Richard-Wilhem Wagner trouva à la Kreuzschule de Dresde quand il y commença ses études. Le répétiteur chargé de lui donner des leçons de piano lui déclara qu'on ne ferait rien de lui après l'avoir entendu étudier en cachette l'ouverture de *Freyschutz :* « Il avait raison, dit Wagner, je n'ai de ma vie appris à jouer du piano, mais je ne jouais alors que pour moi et rien que des ouvertures, avec le doigté le plus épouvantable. Il m'était impossible de jouer proprement un passage, et j'avais une grande aversion pour tous les traits. De Mozart je n'aimais que l'ouverture de la *Zauberfloete*. *Don Juan* me déplaisait parce qu'il y avait sous la musique un texte italien; il me semblait puéril. »

Au demeurant, point de vocation bien prononcée pour la musique. L'enfant préférait la poésie, et tout de suite le pathétique l'attira. Drames et tragédies, il remplissait de ses manuscrits la maison maternelle et les pupitres de l'école de la Croix. Il avait onze ans à cette époque. Alors il voulut être poète; il esquissa des tragédies grecques; il apprit aussi l'anglais dans le seul but de bien connaître Shakespeare; il traduisit même, métriquement, le monologue de Roméo.

« J'abandonnai bientôt l'anglais, écrit-il, mais Shakespeare resta mon prototype; j'esquissai une grande tragédie, qui réunissait à peu pres *Hamlet* et *le Roi Lear;* le plan était extraordinairement grandiose; quarante-deux personnes mouraient dans le cours de la pièce, et je me vis dans la nécessité, au dénouement, d'en faire revenir la plupart sous forme de fantômes, car tous mes personnages étaient morts avant le dernier acte. Cette pièce m'occupa pendant deux ans.

« Je quittai Dresde et la Kreuzschule sur ces entrefaites, et vins à Leipzig. A la Nikolaischule de cette ville, on me mit en troisième, bien que j'eusse déjà terminé ma seconde à la Kreuzschule; cette circonstance m'aigrit tellement que dès lors tout mon amour pour les études philologiques m'abandonna. Je devins paresseux et négligent; seule ma grande tragédie me tenait encore au cœur. Tandis que je l'achevais, j'entendis pour la première fois, aux concerts du Gawandhaus de Leipzig, de la musique de Beethoven; son impression sur moi fut toute-puissante. Je me familiarisai aussi avec Mozart, principalement avec son *Requiem*. La musique de Beethoven (écrite) pour *Egmont* m'enthousiasma tellement que pour tout au monde je n'aurais plus voulu laisser ma tragédie parachevée sortir du chantier que parée d'une musique analogue. »

C'était la grande révélation. Elle devait se compliquer d'une crise d'hallucination mystique résultant de graves difficultés matérielles. « J'eus de grands combats à soutenir, écrit encore Wagner, car les miens ne pouvaient regarder mon penchant pour la musique que comme une passion passagère, d'autant plus qu'il n'était pas justifié par les études préparatoires, et surtout par une habileté quelconque sur aucun instrument.

« J'étais alors dans ma seizième année, et j'avais des tendances au mysticisme le plus fou, puisées surtout dans la lecture de Hoffmann : le jour, dans un demi-sommeil, j'avais des visions dans lesquelles la note fondamentale, la tierce et la quinte m'apparaissaient en personne et m'expliquaient leur grande importance; ce que j'écrivais était un tissu d'absurdités. Enfin, mon éducation fut confiée à un bon musicien : le pauvre homme eut grand mal avec moi; il lui fallait m'expliquer que ce que je prenais pour des êtres et des puissances étranges étaient des intervalles et des accords. Qui pouvait plus attrister les miens que de constater que je me montrais négligent et désordonné dans cette étude? Mon maître secouait la tête, et les choses se passaient comme si, même en cela, on ne pouvait tirer de moi rien de bon. Mon goût pour l'étude faiblissait de plus en plus, et je préférais écrire des ouvertures pour grand orchestre, dont l'une fut exécutée une fois au théâtre de Leipzig.

« Cette ouverture fut le point culminant de mes absurdités. J'avais voulu l'écrire, pour en faciliter l'intelligence à qui voudrait l'étudier, avec trois encres différentes, rouge pour instruments à cordes, verte pour les bois, et noire pour les cuivres. La neuvième symphonie de Beethoven ne devait être qu'une sonate de Pleyel en comparaison de cette ouverture merveilleusement combinée. A l'exécution, un coup de timbales fortissimo et qui revenait régulièrement toutes les quatre mesures tout le long de l'ouverture me fit surtout du tort. Devant la persévérance du timbalier le public passa de la surprise au début à un mécontentement non caché, puis à une hilarité qui m'affligea profondément. »

En 1833, Wagner se tourna vers la scène. Son frère Albert était alors employé au théâtre municipal de Winzbourg à la fois comme comédien et chanteur et comme régisseur. Il écrivit un opéra en trois actes, *Les Fées,* pastiche de Weber, puis, vers 1835, la *Novice de Palerme,* pastiche d'Auber. L'œuvre était plus vivante que les *Fées,* mais ne fut exécutée qu'une seule fois, à Magdebourg, où le compositeur avait pris possession, en 1834, du poste de capellmeister. Gasperini rapporte que toutes les fatalités s'acharnèrent contre ce malheureux ouvrage. La compagnie théâtrale était en dissolution; par affection pour leur chef d'orchestre, les chanteurs consentirent à rester gratuitement quelques jours encore à Magdebourg, et étudièrent son opéra au pas de course, sans d'ailleurs y épargner leur peine. « Néanmoins, dit Wagner, je ne pus empêcher qu'ils ne sussent leurs rôles qu'à moitié. La représentation fut comme un mauvais rêve; personne ne pouvait se faire, de mon œuvre, la plus légère idée! » Au dedans, au dehors, des obstacles de toute nature : un mauvais orchestre, une interprétation insuffisante. Quelques heures avant la représentation, il était question de changer l'affiche.

On se résolut cependant à tenter l'aventure jusqu'au bout. On n'avait pas compté sur une scene de ménage qui faillit tourner au tragique. Le mari de la première chanteuse, furieux de la voir s'associer trop complaisamment, dans un duo, aux tierces amoureuses du premier ténor, assena sur la jeune femme, qui rentrait dans la coulisse, un coup de poing si formidable que la malheureuse tomba évanouie. On fut obligé d'interrompre la pièce; on s'empressa autour de la victime, qu'on croyait morte. Probablement elle était accoutumée à ces sortes d'aventures, car, au bout d'une demi-heure, elle put reprendre son rôle. Mais le drame domestique, dont la salle avait appris les moindres détails, fit grand tort à la pièce de Wagner, et la *Novice de Palerme* s'acheva au milieu de l'indifférence générale.

Pour la première fois, Wagner s'était trouvé en lutte avec cette « guigne » qui devait aigrir ses prédispositions fielleuses. Cependant, en 1836, il avait une apparence de revanche. Il était nommé chef d'orchestre à Kœnigsberg et il épousait la diva du théâtre. Mais il souffrait cruellement. Il lui fallait conduire des œuvres niaises et insipides contre lesquelles se soulevait toute sa conscience d'artiste, se soumettre aux ridicules caprices du chanteur à la mode, essuyer ses points d'orgue et ses roulades, transposer, tronquer, bouleverser les partitions. Il eut les mêmes déceptions à Riga, où il avait accepté la place de maître de chapelle. « L'esprit qui présidait à nos représentations d'opéra me remplissait de dégoût...; tandis que je dirigeais l'exécution musicale de nos opéras, une tristesse rongeante m'étreignait le cœur, » dit-il de ce séjour à Riga. Enfin, il se décida a partir pour Paris, qui lui semblait, à cette date, la ville des gloires rapides et de l'hospitalité généreuse. D'ailleurs à Riga il avait composé le poème de *Rienzi* ainsi que la musique des deux premiers actes, et depuis longtemps il était en correspondance avec Scribe. Ici se place une scène intéressante par son caractère réaliste.

La traversée de Riga à Boulogne-sur-Mer fut difficile. Le navire où Wagner et sa femme avaient pris passage fut jeté par un ouragan sur la côte de Norvège. Au plus fort de la tourmente, le jeune maître s'obstina à rester sur le pont, tout entier aux cris de la manœuvre, aux colères de la mer, aux sifflements du vent.

Quand, plus tard, il écrivit l'ouverture du *Vaisseau Fantôme,* il se souvint de la mort qu'il avait vue de près, des rugissements de la vague, de la voix sinistre du vent dans les cordages... Il le disait du moins, et il trouvait là un des plus puissants arguments de sa théorie de l'accommodation du compositeur aux milieux.

Wagner sauvé des flots fit sa première visite à Meyerbeer. Le confrère « arrivé » fut plein de bonne grâce : il donna des lettres de recommandation au nouveau venu pour Anténor Jolly, Léon Pillet, Habeneck, Schlesinger. L'accueil fut excellent, mais trompeur. Au bout d'un mois Wagner croit s'apercevoir que quand il parle de son opéra à Léon Pillet, quand il lui détaille les merveilles de son *Rienzi,* le directeur de l'Académie royale de musique enveloppe sa phrase laudative d'épithètes plus réservées; que quand il insiste et demande une audition à jour fixe, son interlocuteur recule visiblement et redouble d'aménités oratoires pour éviter un engagement formel. Il arrive avec sa ponctualité germanique à des rendez-vous auxquels ceux qui l'ont convié oublient trop souvent de se rendre; partout enfin, il rencontre des gens qui multiplient les politesses et les protestations à mesure qu'ils lui échappent davantage. Un beau jour, il soupçonne qu'il fait fausse route, et que toutes ces prévenances ne sont que comédie. Bientôt le doute n'est plus permis; il est plus seul, plus abandonné que jamais, plus loin de l'Opéra, plus loin de la fortune que le jour où il a mis le pied sur le pavé de Paris.

Cependant le directeur de la Renaissance, Anténor Jolly, consent à monter *Rienzi.* Wagner quitte à la hâte la triste rue de la Tonnellerie où il était descendu. Il achète des meubles et s'établit triomphalement rue du Helder. Le jour même où son emménagement finissait, le théâtre de la Renaissance faisait faillite.

Pris au dépourvu, Wagner vécut d'expédients. Il écrivit des articles pour la *Gazette musicale* de Schlesinger, des réductions pour piano de la *Favorite* et de la *Reine de Chypre,* mit en musique un vaudeville de Dumanoir, intitulé la *Descente de la Courtille,* vendit 500 francs à Pillet le poème du *Vaisseau Fantôme* qui fut sifflé, bien que Paul Foucher l'eût agrémenté de ses vers et Dietsch de sa musique.

A cette période se rapportent les pages intitulées : *Un Musicien allemand à Paris,* dans le premier volume de la collection complète des Œuvres de Wagner. « J'y ai exposé, dit-il, sous le voile d'une fiction parfois humoristique, ma propre histoire à Paris, où il s'en fallut de bien peu que je ne mourusse de faim, comme le héros de mon conte. Ce que j'ai voulu y faire entendre, d'ailleurs, c'est un cri de révolte contre la condition de l'art et des artistes à notre époque. »

Après trois ans de séjour à Paris, il lui était pleinement démontré qu'il n'avait rien à attendre de la France, et il pensait à rentrer en Allemagne dès qu'on aurait décidé à Dresde du sort de son *Rienzi,* qu'il y avait envoyé. Mais pour entreprendre ce voyage, il fallait de l'argent, beaucoup d'argent! Il se remit à composer des valses, des galops, à écrire des articles.

Grâce à l'intervention toute-puissante de Mme Schrœder, *Rienzi* est reçu à Dresde, et on appelle l'auteur. Il s'adresse à Schlesinger, sa providence dans les heures de crise; de nouveau il arrange, il transcrit, il fourrage frénétiquement, à tort et à travers, dans les partitions; c'est le *Guittarero,* c'est la *Reine de Chypre* qu'il réduit cette fois pour le piano. Enfin il est libre, il part!

Tout à coup, une éclaircie dans ce ciel morose. *Rienzi* triomphant à Dresde, Wagner était nommé chef d'orchestre du grand théâtre et capelmeister de la maison du roi.

Le 3 janvier 1843, Wagner donnait au public le *Vaisseau Fantôme,* applaudi à Dresde, mal reçu à Berlin. Il se confinait alors dans le théâtre de Dresde et faisait entendre les principales œuvres de Gluck, « restaurées » ou dénaturées, comme on voudra, car en Allemagne même l'opinion n'a jamais été fixée sur ce point délicat. Le 21 octobre 1845, la représentation du *Tannhæuser* était un nouveau triomphe, très vif et fort court. En pleines répétitions du *Lohengrin* éclata la révolution de 1848. Wagner, fort peu soucieux de ses obligations personnelles envers la maison royale, se jeta dans le mouvement socialiste avec Kochly le philologue, Semper l'architecte, celui qui avait construit le théâtre de Dresde, et tant d'autres qu'il ne retrouva pas plus tard sur la terre d'exil. Le compositeur oubliait son *Hymne à Frédéric le Bien-Aimé.* L'indépendance du cœur est le privilège des grands hommes.

Ici se place une des périodes les plus fiévreuses de l'existence de Richard Wagner. Exilé en Suisse, il y écrivit le poème des *Niebelungen* et acheva *Tristan et Iseult.* En même temps, le Jean-Jacques Rousseau, l'homme de lettres à la fois aigri et ivre de chimères, se dégageait de plus en plus sous l'influence de la lecture de Schopenhauer. Tour à tour il publiait l'*Art et la Révolution*, l'*Œuvre d'art de l'avenir,* enfin *Opéra et Drame,* où il s'expliquait avec une superbe assurance : « Je prétends, disait-il, prouver ici la « possi- « bilité » et la « nécessité » d'un système de création artistique dans l'ordre de la musique et de la poésie, « supérieur » au système universellement adopté aujourd'hui, et je le prouverai, non plus en termes généraux, comme dans l'*Œuvre d'art de l'avenir,* mais en pénétrant dans le détail de mon sujet. »

Nous entrons maintenant dans la tragi-comédie de la représentation et de la chute de *Tannhæuser.*

Observons avec Gasperini que Wagner blessait sans ménagement, dès les premières pages de son grand ouvrage, *Opera et Drame,* un homme dont l'Europe entière avait accueilli les œuvres avec enthousiasme. On eût dit, à lire superficiellement ces pages irritées, que Wagner n'avait pris la plume que pour satisfaire à un besoin immodéré de polémique et de dénigrement. Les amis de Meyerbeer — ils étaient nombreux — relevèrent le défi, et la presse allemande retentit d'invectives, de récriminations, de violences, contre le fougueux écrivain.

Cependant la réputation du compositeur se répandit dans l'Europe entière; il acquérait la précieuse amitié de Listz, qui faisait exécuter à Weimar le *Vaisseau Fantôme, Tannhæuser* et *Lohengrin,* et Wagner pouvait lui écrire : « Je te proclame, sans ambages, l'auteur de ma situation actuelle et de l'avenir qu'elle semble me permettre d'entrevoir. Tu es bien le premier qui m'aies fait éprouver la volupté qu'il y a à être entièrement, absolument compris; je semble m'être comme résolu en toi; pas une fibre de mon être, pas une palpitation de mon cœur, qui aient échappé à ta sympathie. »

Mentionnons encore parmi les wagnériens de la première heure, dont la foi fut si précieuse pour le compositeur, Théodore Uhlig et Hans de Bulow.

Pendant ce temps Wagner cheminait, comme il l'a dit, « vers un monde nouveau » : le plan de la tétralogie est achevé en novembre 1851, le poème en décembre 1852; un an après, la partition du *Rheingold* est presque terminée; la *Valkyrie* prend deux ans (la dernière portée de la partition était écrite au printemps de 1856); le premier et le second acte de *Siegfried* sont déjà entièrement esquissés. Puis,

de l'été de 1857 à celui de 1859, Wagner écrit, poème et musique, *Tristan et Iseult*. Dans l'impossibilité de retourner en Allemagne, dont le territoire lui est toujours interdit, et encouragé par la faveur croissante que ses opéras y rencontrent, il médite de tenter de nouveau la fortune en France; dès le commencement de 1859, il arrivait à Paris où il devait rester jusqu'en 1862. Ici se place le cruel incident des représentations de *Tannhæuser* à l'Opéra de la rue Le Peletier les 13, 18 et 24 mars 1861. Mais nous devons mentionner auparavant le concert donné au Théâtre Italien par Wagner en 1860 sur le modèle de ceux qu'il avait dirigés à Zurich. Trois concerts successifs de huitaine en huitaine avaient été organisés à l'avance; voici quel était textuellement le programme de la première soirée :

THÉATRE IMPÉRIAL ITALIEN

PREMIER CONCERT DE RICHARD WAGNER

Mercredi 25 janvier, à 8 heures.

PROGRAMME

PREMIÈRE PARTIE

1. Ouverture	*Vaisseau Fantôme.*
2. Marche et chœur	
3. a). Introduction du 3e acte (Pèlerinage)	*Tannhæuser.*
b). Chant des Pèlerins	
4. Ouverture de	

DEUXIÈME PARTIE

5. Prélude	*Tristan et Iseult.*
6. Introduction	
7. Marche des fiançailles (avec chœur)	*Lohengrin.*
8. Fête nuptiale (introduction du 3e acte) et épithalame	

L'orchestre et les chœurs sont dirigés par Richard Wagner.

Il y avait de l'orage dans l'air.

« Ceux qui n'ont pas vu la salle des Italiens ce soir-là n'ont rien vu, écrivait le critique musical du *Menestrel*. Je ne connais que la tour de Babel ou les séances de la Convention nationale qui puissent leur donner une faible idée de l'agitation fébrile qui régnait dans l'auditoire, même avant la première note du premier morceau,... et nous n'en étions qu'au prélude.

« Richard Wagner n'était pas encore là. A son entrée dans la salle devaient commencer les éclats de ce 93 musical. Seulement les partis se trouvaient en présence, on s'observait, on se comptait. Allemands et Français, esprits sains ou malades, classiques et romantiques, chacun préparait ses arguments, et pendant que quelques-uns étaient décidés à approuver sans entendre, certains autres portaient à l'avance sur leur visage un parti pris de condamnation...

« C'est sous l'empire des impressions les plus diverses qu'après des alternatives de hausse et de baisse, — une véritable Bourse en délire, — tout l'auditoire, comme un seul homme, se jetait au foyer entre les deux parties de concert.

« Là, les événements prirent des proportions vraiment colossales. L'émeute était à son comble; je crus qu'on allait nommer un gouvernement provisoire. C'était un tohu-bohu à nul autre pareil. « Ah! « s'écriait un fanatique, c'est du Meyerbeer sublimé! « — Pardon, répondait un Girondin, c'est du Weber « travesti! — C'est le ciel sonore! — Pas trop sonore, « s'écriaient cent autres. — C'est le carnaval musical! « — C'est le *nec plus ultra* de l'instrumentation! — « C'est le chaos! »

« Et les groupes se formaient et se déformaient avec une fiévreuse agitation. Les Gluckistes et les Piccinnistes ont dû frémir dans leurs tombeaux en voyant leurs arrière-petits-neveux marcher sur leurs traces passionnées. Certes, je ne croyais pas les artistes de Paris capables de s'émotionner à ce point. Sainte musique, tu n'es donc pas morte, et ton empire est donc bien réel, puisque tu nous révolutionnes ainsi! »

Wagner avait réussi à passionner Paris. Sur les instances de Mme de Metternich, l'empereur ordonnait la mise à l'étude du *Tannhæuser* à l'Opéra.

Ici se place l'épisode de la représentation de *Tannhæuser*.

D'après la légende, *Tannhæuser* aurait été la victime d'une cabale formée par les dilettantes parisiens et soutenue par les feuilletonistes musicaux. Tous les torts seraient imputables au parterre français et aux journalistes qui auraient traité avec une inqualifiable brutalité l'œuvre de Wagner, acclamée au contraire et triomphalement accueillie par les compatriotes du compositeur. Voyons ce qu'il y a d'exact dans ce récit passé à l'état d'évangile, et pour ne laisser aucune place à l'équivoque, donnons une large place aux documents.

C'est en avril 1844 que Richard Wagner avait terminé la partition de *Tannhæuser*, dont un poème de Tieck lui avait inspiré le livret. En décembre il avait achevé la revision de l'ensemble et donnait à lithographier; en 1845, il adressait une copie à Carl Gaillard, de Berlin, avec cette mention : « L'arrangement pour piano a déjà été préparé, de sorte que, le lendemain de la première représentation, je serai tout à fait libre. J'ai l'intention d'être paresseux un an ou deux, de passer mon temps à lire et à ne rien produire... Pour qu'un ouvrage dramatique soit significatif et original, il faut qu'il résulte d'un pas en avant dans la vie et dans la culture de l'artiste; mais on ne peut faire un tel pas tous les six mois. »

Aussitôt écrit, le *Tannhæuser* fut reçu par l'Opéra de Dresde, malgré l'échec très marqué — et le public français n'avait rien à voir dans cet insuccès! — du *Vaisseau Fantôme*. On le monta avec éclat; les décors furent même commandés au décorateur parisien Diéterle. L'ouvrage était ainsi distribué : Tannhæuser, Tichatschek; Volfram, Mitterwurzer; le Landgrave, Dettmer; Walther, Schloss; Biterolf, Waechter; Heinrich, Curti; Reimar, Riss; Élisabeth, Mlle Johanna Wagner (la nièce de l'auteur); Vénus, Mme Schrœder-Devrient; le petit pâtre, Mlle Anna Thiele. Lors de cette présentation première au public, la scène du Vénusberg était beaucoup moins développée qu'on ne la vit par la suite, de même que la conclusion de l'œuvre, où ne se trouvaient ni la réapparition de Vénus, ni les funérailles d'Élisabeth; la pièce se terminait, d'une façon sans doute un peu froide, entre Tannhæuser et Wolfram, et l'on n'assistait pas à la mort du héros. Les chanteurs se montrèrent récalcitrants pendant les répétitions. Mme Schrœder-Devrient fut l'interprète de tous ses camarades en disant au musicien : « Vous êtes un homme de génie, mais vous écrivez des choses si excentriques qu'il est impossible de les chanter. » Le jour de la première représentation arriva enfin (19 octobre 1845), la salle était comble, mais le public allemand, glacial jusqu'au troisième acte, fit l'accueil le plus brutal au finale.

Retardée jusqu'au 27 octobre, par suite d'une indisposition de Tichatschek, la seconde représentation ne donna pas de meilleurs résultats; il n'y eut que neuf représentations jusqu'à la fin de l'année. Dra-

t-on que la critique allemande répara l'iniquité du public? Notre érudit confrère, M. Adolphe Julien, a réuni les jugements de la presse germanique. Ils sont tous défavorables. La *Nouvelle Gazette de musique* déclara le poème et la musique également insupportables. « S'il est vrai, écrivait le critique de la *Gazette de l'Allemagne du Nord*, que Wagner visa à des hauteurs inconnues, le Ciel nous préserve de l'y voir atteindre! Un ennui si pesant couronne ces hauteurs qu'elles sont inaccessibles et qu'on n'y pourrait durer. »

Les musiciens de profession ne témoignèrent pas plus d'indulgence; Mendelssohn ne voyait à signaler qu' « une entrée canonique dans l'adagio du deuxième finale »; Spohr y trouvait, à côté de beaucoup d'idées neuves et belles, « quantité de passages fâcheux pour l'oreille »; Schumann, d'abord mieux disposé et prêt à reconnaître dans le *Tannhæuser* « la couleur d'une œuvre de génie », se repentait et finissait par écrire : « Wagner n'est pas, si je dois dire la chose en peu de mots, un bon musicien : il lui manque le sentiment nécessaire de la forme et de la beauté du son... En dehors de la représentation, sa musique est pauvre; c'est de la musique d'amateur, vide et déplaisante. »

Wagner devait-il trouver un meilleur accueil auprès des souverains allemands, dispensateurs de la grande publicité théâtrale? Voici, d'après son propre témoignage, de quelle façon il fut reçu par l'intendant du roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV, le souverain qui avait appelé Meyerbeer et Mendelssohn à Berlin : « Je fis, dit-il, des démarches pour la propagation de mon opéra et jetai particulièrement des regards vers le théâtre de Berlin, mais je reçus un refus formel de l'intendant des théâtres royaux de Prusse.

« L'intendant général de la musique de la cour paraissait mieux disposé; par son intermédiaire, je fis solliciter le roi pour qu'il voulût bien s'intéresser à l'exécution de mon ouvrage et demandai la permission de lui dédier la partition de *Tannhæuser*. Il me fut répondu officiellement que le roi n'acceptait jamais la dédicace d'un ouvrage sans le connaître; mais qu'attendu les obstacles qui s'opposaient à l'exécution de mon opéra sur le théâtre de Berlin, on pourrait le faire entendre au roi si j'arrangeais quelques morceaux pour la musique militaire, lesquels seraient joués à la parade. Je ne pouvais être plus profondément humilié ni reconnaître avec plus de certitude quelle était ma véritable position. Désormais, toute publicité d'art avait cessé pour moi. »

En 1846, Wagner terminait une nouvelle revision de la partition du *Tannhæuser;* le tableau du Venusberg prenait de plus grandes proportions; de même pour la scène finale, où l'on ne voyait, dans la version primitive, ni Vénus, ni le convoi funèbre d'Elisabeth. Le public de Dresde faisait un meilleur accueil à l'œuvre ainsi refondue, mais la presse allemande ne désarmait pas et s'obstinait à proscrire l'ouvrage comme entaché d'irrémédiables défauts.

On le voit, la première représentation triomphale de *Tannhæuser* à Dresde est une légende, et s'il y eut crime de lèse-Wagner, ce crime fut commis tout d'abord par le parterre allemand. Les wagnerolâtres professionnels dont je parlais plus haut auront beau invoquer à l'appui de leur thèse une correspondance des *Débats* datée d'octobre 1845, portant que le public a chaudement accueilli « la nouvelle œuvre de M. Wagener (*sic*), élève de l'illustre Meyerbeer », que vaut cette assertion évidemment complaisante contre le témoignage direct des critiques de la presse allemande et le propre témoignage de Wagner?...

Passons au cycle français.

En 1860, Wagner entreprit de faire représenter sur la scène de notre Académie nationale de musique l'œuvre si froidement reçue à Dresde. A cette date, le critique Gasperini eut l'occasion de lui rendre visite dans l'appartement de la rue Matignon, où il était descendu, et ses impressions directes sont curieuses à reproduire : « Tous les traits de son visage portaient bien l'empreinte de cette volonté indomptable qui était le fond même de sa nature; elle éclatait partout : sur son front large et saillant, dans la courbe exagérée d'un menton vigoureux, sur les lèvres minces et plissées et presque sur les pommettes osseuses, où se lisaient les longues agitations d'une vie tourmentée. »

Wagner était alors dans la plénitude de l'âge et dans tout l'épanouissement de ce qu'on pouvait définir « une beauté de volonté ». Mais le sens de la mesure lui manquait. Écoutons Gasperini, admirateur avéré :

« Wagner faisait tout ce qu'il pouvait pour décourager les plus intrépides. Un soir, en arrivant chez lui, j'entends un vacarme inusité. J'entre, Wagner était au piano; devant lui était ouverte une partition de *Tannhæuser;* à côté de lui se tenait M. Carvalho, directeur du Théâtre Lyrique. M. Carvalho avait entendu à Bade l'ouverture de *Tannhæuser;* il l'avait applaudie avec tout le monde en témoignant à Wagner le désir de connaître sa partition. Au moment où j'ouvrais la porte du salon, Wagner se débattait avec le formidable finale du second acte; il chantait, il criait, il se démenait; il jouait des mains, des poignets, du coude; il écrasait les pédales; il broyait les touches.

« Au milieu de ce chaos, M. Carvalho restait impassible comme l'homme d'Horace, attendant avec une patience digne de l'antique que le sabbat fût fini. La partition achevée, M. Carvalho balbutia quelques paroles de politesse, tourna les talons et disparut. »

Il convient d'observer que, tout en reconnaissant qu'il avait été mis en rapport avec Wagner par Gasperini, « critique d'art », et qu'il a entendu *Tannhæuser* dans la maison des Champs-Élysées, Carvalho devait raconter d'une façon assez différente les résultats de l'entrevue :

« J'ai gardé de ces deux séances une impression que le temps n'a pas effacée. Je vois encore Wagner affublé d'un veston bleu à brandebourgs rouges, coiffé d'un bonnet grec jaune ouvragé de torsades vertes. Il m'attendait dans son salon, où deux pianos à queue avaient été disposés pour l'exécution de son œuvre.

« Avec une flamme, un entrain que je ne puis oublier, Wagner me fit d'abord entendre la première partie de *Tannhæuser;* puis, ruisselant de sueur, et sans me laisser le temps de m'exprimer sur les beautés de son œuvre, il disparut, mais pour revenir aussitôt, coiffé cette fois d'un bonnet rouge orné de tresses jaunes. Son veston bleu était remplacé par un veston jaune agrémenté de torsades bleues. Dans cette nouvelle tenue, il me chanta la seconde partie de son opéra.

« Je n'essayerai pas de dire quel trouble cet homme m'avait causé. Rendez-vous fut pris pour un des jours suivants, au théâtre du boulevard du Temple, et un accord s'établit entre nous pour une représentation de *Tannhæuser*. Malheureusement, je n'avais pas

alors au Théâtre Lyrique le ténor que voulait le maître. Nous étions à sa recherche quand une grande personnalité, Mme la princesse de Metternich, obtint de l'empereur de faire représenter *Tannhæuser* à l'Opéra.

« Wagner ne se tenait pas de joie et vint me confesser son désir de n'être point tenu par nos pourparlers à laisser son œuvre au Théâtre Lyrique. Je compris que j'aurais mauvaise grâce à faire obstacle à cette fortune inespérée pour le maître, et je déliai Wagner de ses engagements vis-à-vis de moi. Mais mieux eût valu cent fois pour nous, pour Wagner lui-même, que l'œuvre eût été donnée au Théâtre Lyrique! »

Il résulterait de cette page que Carvalho avait reçu *Tannhæuser* et ne demandait qu'à le jouer. Or, non seulement Gasperini affirme que le directeur du Théâtre Lyrique avait filé à l'anglaise, mais, dans un passage complémentaire du récit, il affirme qu'on ne le revit jamais rue Matignon. Voici ce témoignage fort précis :

« Certes, il est permis à un compositeur de jouer très médiocrement du piano, il lui est même permis de n'en pas jouer du tout; il peut impunément ne pas chanter ou chanter faux, mais cela n'est permis qu'avec des amis très intimes. En face d'un directeur qui ne sait pas le premier mot de l'œuvre que vous lui faites entendre, un peu de cérémonie ne messied pas. Il n'était pas très difficile à Wagner de déterrer dans Paris un accompagnateur, un ou deux artistes doués d'une voix sortable, et M. Carvalho eût entendu le *Tannhæuser*. Mais ce sont là de ces précautions vulgaires que Wagner n'a jamais su prendre; il avait cru, de la meilleure foi du monde, donner au directeur du Théâtre Lyrique une idée suffisante de sa partition; suffisante, en effet : M. Carvalho ne reparut plus. »

Je répète les dates : c'est en 1866, dans le journal musical le plus répandu de la presse parisienne, que Gasperini a raconté cette scène historique. Pendant trente ans, Carvalho n'a jamais songé à démentir le récit du « critique d'art ». Plus tard, il recueillit ses souvenirs et se trouva en contradiction avec Gasperini disparu. Sa bonne foi n'est pas douteuse, mais sa mémoire est plus contestable. En tous cas, quelle preuve de la fragilité des témoignages humains et quelle précieuse attestation pour ceux qui voient dans l'histoire la plus approximative des sciences exactes !

Au demeurant, il ne fallait rien moins qu'un miracle pour sauver le *Tannhæuser*. Ce miracle eut lieu. Peu de temps après l'audition de Carvalho, une intervention officielle contraignait Royer, le directeur de l'Opéra, à monter l'œuvre du compositeur allemand. Mme de Metternich avait servi d'intermédiaire à la Providence. C'est ce qui résulte de la note suivante communiquée, avec l'approbation de la princesse, à notre confrère Adolphe Aderer :

« *Tannhæuser* fut représenté à Paris sur l'intervention de la princesse de Metternich auprès de l'empereur Napoléon III.

« Wagner, que la princesse avait connu à Vienne et auquel elle avait demandé pourquoi il ne faisait pas de démarches pour faire entendre un de ses opéras, y arriva un jour.

« Il lui dit qu'il serait désireux de faire représenter *Tannhæuser* à l'Académie nationale de musique, mais que, vu les difficultés qui se présentaient pour qu'un auteur inconnu pût être accepté, il fallait en premier lieu une puissante recommandation auprès du directeur de l'Opéra.

« La princesse promit à Wagner de s'adresser *directement* à l'empereur. C'est ce qu'elle fit. Napoléon III, auquel elle présenta sa requête à l'un des lundis de l'Impératrice, l'écouta avec bienveillance et, appelant le comte Bacciocchi, lui dit : « Je désire que vous fassiez savoir à l'Opéra que je désire qu'on y représente *Tannhæuser* de Richard Wagner. La princesse de Metternich s'intéresse beaucoup au compositeur et à l'œuvre, qui a, à ce qu'elle me dit, grand succès en Allemagne et en Autriche. »

« Le comte Bacciocchi s'inclina en répondant : « Dès demain l'ordre sera donné. »

L'ordre donné, on se mit au travail, sans lésiner sur la dépense. Le ténor Niemann fut engagé aux appointements mensuels de 6.000 francs; Mme Tedesco, au même taux; Morelli, à 3.000; Cazeaux, à 1.500 fr.; Marie Sasse, à 1.000 fr. On commanda les costumes à Lormier, les décors à Despléchain, Jambon, Thierry, Nolan et Rubé; dépense totale d'environ 100.000 francs. Il y eut soixante-treize répétitions au piano, quarante-cinq du chœur, vingt-sept sur le théâtre sans orchestre, quatre pour le réglage des décors. Les relations de Wagner et de Dietsch, le chef d'orchestre, prirent très vite un caractère aigu. Le compositeur finit par revendiquer le droit de conduire seul son ouvrage.

« Je ne puis décidément consentir à ce que l'effet du zèle inouï de tant d'artistes et de chefs d'études soit abandonné à la merci d'un chef d'orchestre incapable, en ce qui concerne mon ouvrage, de diriger l'exécution définitive.

« Sans revenir sur les griefs que j'aurais à faire valoir contre le directeur de l'orchestre, lequel a méconnu le caractère amical de la proposition que je lui ai faite à l'effet d'obtenir qu'il me laissât conduire moi-même mes répétitions; sans appuyer non plus sur le résultat que j'attendais de cette répétition qui m'eût permis de lui indiquer, de lui montrer en quelque sorte toutes les nuances essentielles qu'il n'a pu saisir lui-même, je me vois obligé, par le fait de cette résistance, d'augmenter la somme de mes prétentions et de vous soumettre la solution irrévocable que j'ai prise à la suite de la répétition d'hier.

« Je demande donc aujourd'hui, non seulement de conduire une répétition qui sera la dernière, mais de plus à diriger les trois premières représentations de mon ouvrage, dont je crois l'exécution impossible si vous ne trouvez les moyens de satisfaire mes légitimes exigences... »

Voici la réponse solennelle et pontifiante de M. Walewski, ministre des Beaux-Arts, à la prétention trop justifiée du compositeur allemand :

« Jamais en France, soit qu'il s'agit des œuvres de nos compositeurs, soit qu'il s'agit de maîtres étrangers tels que Meyerbeer ou Rossini, le directeur de l'orchestre n'a été déshérité du droit de rester à la tête de sa phalange d'exécutants.

« Il y a plus : avec nos idées et nos habitudes françaises, le chef d'orchestre qui céderait son siège dans ces journées solennelles et décisives serait considéré comme désertant ses devoirs et perdant pour l'avenir tout le prestige de son autorité. »

Ce refus était fâcheux; il aggravait l'hostilité de Dietsch et de Wagner. « Ceux qui ont assisté, dit Nuitter, aux dernières répétitions en conserveront toujours le souvenir. Le chef d'orchestre, à son pupitre, battait la mesure. Le compositeur, assis à deux

pas de lui, battait sa mesure à lui et la battait de la main et du pied, faisant résonner d'une façon terrible, au milieu d'un nuage de poussière, le plancher du théâtre. » Wagner faillit devenir fou et affoler ses interpretes. Il énervait les artistes, allongeait les séances, se rendait si parfaitement insupportable que tout le monde désespéra du succes avant le jour de la catastrophe, 13 mars 1861.

D'après les chiffres tirés des archives de l'Opéra par Nuitter et publiés dans les *Beyreuther Festblaetter*, il n'y eut pas moins de 164 répétitions, dont 75 au piano, 45 pour les chœurs, 27 avec les premiers sujets, 4 pour les décors et 14 *répétitions generales*, en scene avec l'orchestre, les décors et les costumes.

Empruntons également à Nuitter le tableau de la premiere :

« Il semble tout naturel aujourd'hui qu'un compositeur dirige lui-même l'exécution de ses ouvrages, qu'il n'y ait pas de ballet dans un opéra, que l'on chante des vers simplement rythmés, comme cela a été fait dans *Thaïs* et dans *Othello*. Quand, par ordre de l'empereur, *Tannhæuser* fut mis à l'étude, il en était autrement. Wagner, afin de rendre la traduction plus fidele, aurait voulu qu'elle fût écrite en vers non rimés. Cela n'avait jamais été à fait l'Opéra, et Alph. Royer déclara que la chose était impossible. Wagner se résigna. Parfois, pourtant, au cours des répétitions, il fit disparaître quelques rimes pour que sa pensée fût plus exactement exprimée. Au début, le directeur même lui avait fait entrevoir la possibilité de diriger l'orchestre. Dietsch, précédemment chef des chœurs, venait à peine de succéder à Girard, dont il n'avait ni l'autorité ni l'expérience. Wagner, toutefois, n'insista pas d'abord pour conduire. On lui fit craindre que les artistes de l'orchestre, prenant parti pour leur chef, ne fussent blessés d'une innovation sans exemple jusqu'alors à l'Opéra. C'est de là, en effet, que vint l'opposition, et quand plus tard Wagner réclama ce qui lui avait été offert, quand il insista pour conduire, ne fût-ce qu'une répétition, il se heurta à une résistance absolue.

« Jusqu'alors aussi, jamais un grand opéra ne s'était passé de la danse. On aurait trouvé tout naturel qu'au second acte, au moment de la fête et avant d'entendre les chevaliers chanteurs, le landgrave Hermann fît exécuter un ballet devant ses invités. Wagner, on le comprend sans peine, s'y refusa absolument, et il crut faire une concession suffisante en laissant intervenir les danseuses à la scène du *Venusberg*. Du reste, il reconnaissait lui-même que son ouvrage n'etait en rien conforme au goût ordinaire, et, pour beaucoup d'artistes et de critiques, il semblait d'une étrange outrecuidance d'imposer au public d'autres formes que celles qui avaient été consacrées par les succès de Rossini et de Meyerbeer.

« C'est dans ces dispositions que l'on arriva à la première représentation.

« Le tableau du *Venusberg*, bien qu'il eût été refait par Wagner dans le style de ses derniers drames lyriques, passa sans encombre. C'est seulement au commencement du second tableau que le chant du petit pâtre fut accueilli par des murmures. J'étais à ce moment à côté de Wagner dans la loge du directeur sur le théâtre; entendant un bruit confus dans la salle, il se pencha en me disant : » C'est l'empereur qui arrive? » Mais il ne tarda pas à reconnaître son erreur. Cette mélodie champêtre semblait indigne de la majesté de l'Académie de musique. Presque tous les critiques le déclarèrent dans leurs articles, s'indignant même que l'on eût fait entendre dans la coulisse les clochettes des troupeaux; quant à l'entrée de la chasse, elle devint un effet comique lorsqu'on vit les chiens, excités par les sifflets, retenus à grand'peine par les veneurs.

« Dans les deux derniers actes, quelques morceaux furent écoutés et applaudis par une partie du public, mais les opposants avaient le dessus. A la seconde représentation on avait coupé le tiers du rôle de Vénus, la ritournelle du pâtre, le trait de violon qui termine le deuxieme acte, le retour de Vénus au dénouement. Malgré cela le tumulte fut le même et persista à la troisième représentation donnée devant une salle comble, un dimanche, jour où il n'y avait pas d'abonnés.

« L'ouvrage fut retiré alors par Wagner, d'accord avec le ministre, malgré les réclamations des abonnés du vendredi qui n'avaient pas entendu *Tannhæuser*.

« Quelques journaux prirent la défense de l'auteur, mais ce qui ressort de la plupart des articles, c'est que le public avait fait bonne justice : « M. Wagner « a cru faire une révolution, dit un des critiques, il « n'a fait qu'une émeute; » et presque tous sont d'accord pour déclarer qu'on en a fini désormais avec la musique de Richard Wagner. »

Mêmes impressions dans la lettre adressée par M. Victorien Sardou à notre confrère Aderer :

« Vous me demandez si j'ai connu Wagner? — Non! Je l'ai entrevu dans la rue. Rien de plus. — Si j'assistais à la premiere représentation de *Tannhæuser?* — Oui! de tres haut, et grâce à David, le chef de claque.

« Quant à la disposition du public, il ne m'a pas semblé absolument hostile, mais anxieux, méfiant et railleur. Il y avait sûrement désir secret de voir tomber une œuvre que l'on disait imposée par le credit de la princesse de Metternich, fort bien en cour, et de faire a l'Empire de l'opposition musicale.

« L'attitude tres crâne de la princesse battant des mains d'un air de défi à la salle houleuse contribua quelque peu à la défaite. On applaudit pourtant très sincèrement l'*ouverture*, le *finale* du premier acte, la *Marche des pèlerins* et la *Romance de l'etoile*, tout ce qui était franchement mélodique. Le reste, à tort ou à raison, fut jugé assommant, et l'on osait alors le dire dans les couloirs, sans s'exposer à passer pour un attardé qui n'est pas dans le train.

« Je revis Roche très découragé, le pauvre garçon, et surtout bien épuisé par le surcroît de fatigues et d'ennuis que lui avait imposé sa collaboration anonyme. Il était déjà atteint de la maladie de poitrine dont il est mort, et en nous réunissant (une dizaine au plus) autour de son cercueil à Saint-Vincent-de-Paul, nous disions tous : « C'est le *Tannhæuser* qui a hâté sa fin. »

En réalité Wagner se découragea trop vite; une réaction restait encore possible, la mauvaise humeur du public étant plus imputable au livret qu'à la musique, et les appréciations de la critique n'ayant pas l'âpreté qu'on leur a prêtée après coup. Sans doute Théophile Gautier fait dans le *Moniteur* cette déclaration stupéfiante que Wagner pèche « par une absence totale de mélodie », mais Scudo lui-même, l'italianissime Scudo, le critique de la *Revue des Deux Mondes*, apprécie l'œuvre avec une certaine impartialité. Il se méprend sur la théorie du drame musical et accuse assez puérilement Wagner de vouloir retourner aux opéras de Monteverde et de ses suc-

cesseurs, aux tragédies lyriques de Lulli, où les vers de Quinault sont à peine revêtus d'une maigre sonorité et traduits par un récitatif continuel; la grande mélodie symphonique lui échappe, il n'entend rien à la poésie des scènes du Venusberg; cependant il salue dans la célèbre marche « le morceau le plus remarquable de la partition », il rend justice au chœur des pèlerins : « Salut à vous, ô beau ciel, ô patrie! » Le motif, écrit-il, « s'épanouit en crescendo d'un très bel effet. Admirablement accompagné par une phrase tirée de l'ouverture, ce chœur a été vivement applaudi comme il méritait de l'être, ce qui prouve que le public n'avait aucune prévention contre le talent et la personne de M. Wagner. »

A vrai dire, il faut signaler d'assez tristes commentaires de Berlioz. Deux citations suffiront. La première est extraite d'une lettre écrite huit jours avant la première :

« On est très ému dans notre monde musical du scandale que va produire la représentation du *Tannhæuser*. Je ne vois que des gens furieux; le ministre est sorti l'autre jour de la répétition dans un état de colère!... Wagner est évidemment fou. Il mourra comme Jullien est mort l'an dernier, d'un transport au cerveau. Liszt n'est pas venu; il ne sera pas à la première représentation; il semble pressentir une catastrophe... »

La seconde citation est datée du 13 mars 1861, après la première : « Ah! Dieu du ciel! quelle représentation! quels éclats de rire! Le Parisien s'est montré hier sous un jour tout nouveau; il a ri du mauvais style musical; il a ri des polissonneries d'une orchestration bouffonne; il a ri des naïvetés d'un hautbois; enfin il comprend donc qu'il y a un style de musique. Quant aux horreurs, on les a sifflées splendidement. »

Evidemment ce sont propos fâcheux, mais propos de confrère. Et l'on sait que les génies rivaux sont toujours portés à se méconnaître. Le plus curieux est qu'à la même date, le poète des *Fleurs du mal*, assez ignoré comme critique musical, publiait dans la *Revue européenne* une défense très remarquable et très complète du wagnérisme : « Nous avons vu, écrivait-il au lendemain de la chute du *Tannhæuser*, nous avons vu bien des choses, déclarées jadis absurdes, qui sont devenues plus tard des modèles adoptés par la foule. Tout le public actuel se souvient de l'énergique résistance où se heurtèrent, dans le commencement, les drames de Victor Hugo et les peintures d'Eugène Delacroix. D'ailleurs nous avons déjà fait observer que la querelle qui divise maintenant le public était une querelle oubliée et soudainement ravivée, et que Wagner lui-même avait trouvé dans le passé les premiers éléments de la base pour asseoir son idéal. Ce qui est certain, c'est que la doctrine est faite pour rallier tous les gens d'esprit fatigués depuis longtemps des erreurs de l'opéra, et il n'est pas étonnant que les hommes de lettres en particulier se soient montrés sympathiques à un musicien qui se fait gloire d'être poète et dramatique. De même les écrivains du XVIIIe siècle avaient acclamé les ouvrages de Gluck, et je ne puis m'empêcher de voir que les personnes qui manifestent le plus de répulsion pour les ouvrages de Wagner montrent aussi une antipathie décidée à l'égard de son précurseur.

« Enfin le succès ou l'insuccès de *Tannhæuser* ne peut absolument rien prouver ni même déterminer une quantité quelconque de chances favorables dans l'avenir. *Tannhæuser*, en supposant qu'il fût un ouvrage détestable, aurait pu monter aux nues. En le supposant parfait, il pourrait révolter. La question, dans le fait, la question de la re-réformation de l'Opéra, n'est pas vidée, et la bataille continuera; apaisée, elle recommencera; j'entendais dire récemment que si Wagner obtenait par son drame un éclatant succès, ce serait un accident purement individuel, et que sa méthode n'aurait aucune influence ultérieure sur les destinées et les transformations du drame lyrique. Je me crois autorisé, par l'étude du passé, c'est-à-dire de l'éternel, à préjuger l'absolu contraire, à savoir qu'un échec complet ne détruit en aucune façon la possibilité de tentatives nouvelles dans le même sens, et que, dans un avenir très rapproché, on pourrait bien voir non pas seulement des auteurs nouveaux, mais même des hommes anciennement accrédités profiter, dans une mesure quelconque, des idées émises par Wagner et passer heureusement à travers la brèche ouverte par lui. Dans quelle histoire a-t-on jamais lu que les grandes causes se perdaient en une seule partie? »

Si l'article était isolé, le sentiment ne l'était pas. Comme le constate M. H. S. Chamberlain, témoin irréfutable, dans ce même Paris frondeur et superficiel qui siffla le *Tannhæuser*, Wagner avait trouvé un cercle d'intelligences d'élite, promptes à deviner la haute signification de son génie et à entrevoir tout au moins quelque chose de ses aspirations artistiques. C'était, reconnaît-il, un petit cercle, mais les noms qui s'y rencontrent étaient parmi les meilleurs; et Paris ne marchanda pas à Wagner ce que l'Allemagne, si l'on excepte Liszt et Bulow, lui avait toujours refusé : le respect.

Wagner lui-même rend ce témoignage à l'intelligence française : « Ce qu'avaient compris mes amis français, et ce que mes confrères et critiques d'Allemagne taxaient de ridicule chimère rêvée par mon orgueil, c'était en réalité une œuvre d'art qui, se séparant nettement de l'opéra comme du drame moderne, s'élevât au-dessus de l'un et de l'autre, en empruntant à tous deux leurs tendances spéciales les plus excellentes, pour les conduire au but, fondues dans une unité idéalement libre. » Déjà, en 1853, la comtesse de Gasparin avait écrit : « Un jour, je ne sais lequel, Wagner régnera souverainement sur l'Allemagne et sur la France. Nous ne verrons cette aurore, ni vous ni moi, peut-être; qu'importe, si de loin nous l'avons saluée? »

Si l'on veut un exemple de compréhension plutôt musicale ou pour ainsi dire plus théâtrale que celle de Baudelaire, observe encore M. Chamberlain, qu'on parcoure les articles du médecin Gasperini, réunis plus tard en volume (1866). Champfleury, lui, sut jeter un regard, merveilleux d'intelligence et de clarté intuitive, dans l'âme même du maître; sa brochure de quatorze pages : *Richard Wagner* (1860), vaut, sous forme condensée, toute une bibliothèque. Frédéric Villot, conservateur des musées impériaux, n'a rien écrit sur Wagner; mais il possédait ses œuvres, poésie et musique, à un degré tellement étonnant, qu'il devint bientôt son confident et son conseiller : c'est à lui qu'est dédié le fameux écrit : *La Musique de l'avenir;* Nuitter, le librettiste bien connu, fit une excellente traduction du *Tannhæuser*, en collaboration avec le pauvre Edouard Roche, enlevé sitôt aux lettres.

Parmi ceux qui figurèrent dans ce cercle d'amis et d'admirateurs, on trouve encore des écrivains, comme Auguste Vacquerie et Barbey d'Aurevilly; des artistes,

comme Bataille et Morin; des auteurs de talent, comme Léon Leroy et Charles de Lorbac; des hommes politiques, comme Émile Ollivier, Jules Ferry et Challemel-Lacour, qui traduisit en français *Tristan et Iseult*. Des journalistes de premier rang se firent les champions déterminés de Wagner : Théophile Gautier, Ernest Reyer, Catulle Mendes, et surtout le critique illustre et redouté du *Journal des Debats*, Jules Janin, qui proposa un nouveau blason pour ces messieurs du Jockey-Club : « Un sifflet sur champ de gueules hurlantes, et pour exergue : *Asinus ad lyram...* »

Sans doute, conclut avec raison le biographe, il est oiseux d'accumuler des noms : mais il importait de bien marquer ce qui a fait de cet épisode parisien un véritable événement dans la vie de Wagner; non pas certes les misérables manœuvres d'un Albert Wolf, des frères Lindau, de David et autres esprits de même ordre, pour faire échouer les représentations de *Tannhæuser*, mais bien l'approbation enthousiaste et sympathique d'une élite d'hommes distingués et indépendants.

***

Pour bien faire comprendre les violences de caractère par lesquelles le compositeur s'était aliéné les musiciens de l'Opéra, il convient de placer ici deux portraits à la plume. D'abord celui qu'a tracé Émile Ollivier, le beau-frère du maître : « Le double aspect de cette personnalité puissante se marquait sous son masque, la partie supérieure, belle d'une vaste idéalité, éclairée par des yeux réfléchis, profonds, sévères, doux ou malins suivant l'occasion; la partie inférieure, grimaçante et sarcastique; une bouche froide, calculée, pincée, s'y creusait en retrait au-dessous d'un nez impérieux, au-dessus d'un menton projeté en avant comme la menace d'une volonté conquérante. »

Mme Judith Gautier, fervente admiratrice, n'en écrivait pas moins du vivant du compositeur : « Il exerce sur ceux qui l'approchent un irrésistible ascendant, non seulement par son génie musical, par l'originalité de son esprit, par la variété de ses connaissances, mais surtout par une puissance de tempérament et de volonté qui éclate dans toute sa personne. On sent qu'on est en présence d'une sorte de force de la nature qui s'agite et se déchaîne avec une violence presque irresponsable. Quand on l'a vu de près, tantôt d'une gaieté sans frein, livrant passage à un torrent de plaisanteries et de rires; tantôt furieux, ne respectant dans ses attaques ni titres, ni puissances, ni amitiés, toujours obéissant à l'éclat irrésistible du premier mouvement, on finit par ne plus lui reprocher trop durement les manques de goût, de tact et de délicatesse dont il s'est rendu coupable; on est tenté, si l'on est juif, de lui pardonner sa brochure sur le *Judaïsme dans la musique;* si l'on est Français, sa pantalonnade sur la *Capitulation de Paris;* si l'on est Allemand, toutes les injures dont il a accablé l'Allemagne; comme on pardonne à Voltaire la *Pucelle* et certaines lettres a Frédéric II; à Shakespeare certaines plaisanteries et certains sonnets, à Gœthe certaines pièces ridicules, à Victor Hugo certains discours. »

Même note, quoique plus atténuée, chez l'enthousiaste Chamberlain : « Qu'on prenne le mot de défauts au sens qu'on voudra, je suis bien convaincu que Wagner avait les siens, et nombreux. » Le plus parfait tient toujours à l'humanité par un petit coin « d'imperfection, » écrit Frédéric à Voltaire; certes Wagner ne devait pas faire exception. L'énergie même de son caractère devait donner plus de relief à ses défauts. « Auprès de ce maître allemand, tous les « autres hommes sont des poupées empaillées, » a dit un Espagnol. Avec son exagération méridionale, il disait vrai : Wagner vivait avec plus d'intensité que le commun des hommes; on eût dit qu'un sang plus riche et plus chaud courait dans ses veines; rien de ce qui est humain, les humaines faiblesses comme le reste, n'a pu lui rester étranger. »

***

Revenons à la biographie de Wagner, mais sans insister. Le détail, du reste, de cette étrange et unique carrière reste présent à toutes les mémoires. Fait curieux : l'effondrement du *Tannhæuser* allait marquer la fin des épreuves du compositeur; mais il lui fallut encore lutter à Vienne, où il fit un séjour assez vain, dans un isolement presque complet; à Munich, où il passa dix-huit mois, de mai 1864 à décembre 1865.

Il y eut bien dans cette ville, le 10 juin 1865, une représentation éclatante de *Tristan et Yseult*, le premier des Festspiele. Le 31 mars de la même année, Wagner avait présenté au roi de Bavière un rapport circonstancié sur la création, à Munich, d'une école de musique. Le roi l'avait chargé de la construction d'un *Festspielhaus* monumental; mais, comme l'a très justement observé M. Chamberlain, au point de vue matériel, les résultats furent absolument nuls. Les journaux partirent en guerre contre le maître, faisant assaut de violence et de vulgarité, se répandant en haineuses moqueries sur « l'effréné sybaritisme de ses exigences personnelles ». La cour et la ville n'eurent qu'un cri : « Lapidez-le. » Le roi lui-même dut céder devant l'unanimité des huées.

« La construction du Festspielhaus fut indéfiniment ajournée; l'école de musique, telle que Wagner la voulait, n'arriva pas à s'organiser, et la représentation de *Tristan*, comme d'ailleurs, en 1868, celle des *Maîtres Chanteurs*, entreprise dans des conditions à peu près semblables, demeura un événement isolé dans les annales de l'opéra, sorte de *monstrum per excessum*, mort-né et sans influence sur la vie théâtrale en Allemagne. C'est pourquoi cette époque de la vie de Wagner est une des plus amères; à Munich, ses espérances les plus chères, les plus hautes, les plus justifiées en apparence, furent déçues; là se joua le troisième et dernier acte de la tragédie qu'on pourrait appeler : Paris, Vienne, Munich. »

Après ces trois actes effectivement tragiques, Wagner touchait à un dénouement heureux. Le 10 décembre 1865, il quittait Munich et se rendait en Suisse, où il louait une maison isolée, près du lac des Quatre-Cantons, Triebschen. Il allait y passer, du printemps de 1866 au printemps de 1872, les six années les plus heureuses de sa vie.

A cette époque se rapporte son second mariage.

Sa première femme, Wilhelmine Planer, qui avait été une compagne à la fois dévouée et sans accord moral avec son mari, étant morte à Dresde où elle s'était retirée, une maladie de cœur l'empêchant de continuer à suivre l'existence agitée de Wagner, il épousa en secondes noces, après l'avoir enlevée à son mari, Mme Hans de Bulow, fille de Liszt et de Mme d'Agoult (Daniel Stern) et sœur de la première femme d'Emile Ollivier : Cosima Liszt, qui devait être une

collaboratrice fervente et continuer son œuvre. Quant à son activité créatrice, M. Chamberlain rapporte, d'après un témoignage direct, que le maître travaillait généralement de huit heures du matin à cinq heures du soir, sans aucune interruption.

Ce fut à Triebschen qu'il écrivit les *Maîtres Chanteurs*, là encore qu'il acheva *Siegfried* et qu'il composa presque entièrement le *Crépuscule des dieux*. Il y rédigea trois de ses ouvrages les plus importants : *De la direction* (musicale), *Du but de l'Opéra* et *Beethoven*. Il y prépara une seconde édition de *Opéra et Drame*. Il y compléta une seconde édition de son *Judaïsme dans la musique;* enfin il y commença la publication de la collection complète de ses *Ecrits et Poèmes* (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*).

C'était l'aurore du triomphe.

Pendant que Pasdeloup se ruinait en montant *Rienzi* au Théâtre Lyrique, les Allemands applaudissaient en 1868 les *Maîtres Chanteurs*, et en 1869 le *Rheingold*. En 1872, Wagner, à la tête d'une société d'actionnaires, construisait à Bayreuth une salle consacrée exclusivement à ses œuvres. Le théâtre fut inauguré en 1876 par l'*Anneau des Niebelungen*, tétralogie comprenant quatre suites : le *Rheingold*, la *Walkyrie*, *Siegfried* et le *Crépuscule des dieux;* mais depuis 1872 Wagner avait à Bayreuth sa demeure et son foyer.

Parsifal marque le dernier élan génial et aussi le dernier effort vital de Wagner. En 1882, il termine à Palerme l'orchestration de cette œuvre qu'il sentait devoir être la dernière. Pour la représenter, on rouvrit le théâtre des fêtes fermé depuis 1876. Les seize représentations qu'on en donna eurent le plus grand succès; une nouvelle série donnée l'année suivante fatigua beaucoup Wagner. Une maladie de cœur, constatée à son insu, le minait lentement. Il partit pour Venise avec sa femme et sa famille au commencement de l'hiver 1882-1883 et s'installa au palais Vendramin Calergi, sur le grand canal. Une crise l'emporta le 13 février 1883, à l'instant où, quittant son piano, il s'apprêtait à monter en gondole pour sa promenade journalière. Le corps fut rapporté en grande pompe à Bayreuth et conduit, aux accents de la marche funèbre de *Siegfried*, jusqu'au cimetière où il repose sous une simple pierre sans inscription, gardé par son chien fidèle, enterré sous un tertre voisin, non loin de ce théâtre qui semble symboliser et synthétiser l'aspiration de toute sa vie, la rénovation du drame musical.

Mentionnons que le 21 mai 1913, à l'occasion du centenaire du grand compositeur, on a inauguré à Munich le monument de Richard Wagner, œuvre du sculpteur Henri Wadéré. Cette œuvre, qui ne mesure pas moins de six mètres de hauteur, a été placée devant le théâtre du Prince-Régent. Un petit bois de hêtres et de chênes a été inauguré sur la place de telle sorte que le marbre se détache sur un fond de verdure. Le monument glorifie les souverains de Bavière autant que le musicien, car sur le socle est tracée l'inscription suivante : « A la maison royale des Wittelsbach, protectrice de l'art gracieux, hommage de reconnaissance durable. »

Deux opéras de jeunesse : les « Fées » et la « Défense d'aimer ».

En 1832, à l'âge de dix-neuf ans, Wagner écrivit son premier opéra, *les Noces*, qui ne fut jamais terminé. Cependant, suivant l'excellente remarque de M. Chamberlain, cette œuvre inachevée a pour nous un grand intérêt; un fragment de cet opéra, s'étant conservé à Wurzbourg, y fut découvert par Wilhelm Tappert; grâce à ce fragment, d'une certaine étendue, nous pouvons constater que, dans cette première œuvre scénique, Wagner faisait déjà l'application de phrases musicales caractéristiques, et que, par conséquent, il visait déjà à cette unité de forme qui devait distinguer ses œuvres de l' « opéra » traditionnel.

Arrivons aux *Fées* et à la *Défense d'aimer*. En janvier 1834, Wagner terminait à Wurzbourg un grand opéra intitulé *les Fées*, dont il avait composé la musique et les paroles, et, fort de quelques recommandations, il n'hésitait pas à présenter son ouvrage au directeur du Théâtre municipal de Leipzig, M. Ringelhardt, lequel, fort aimablement d'ailleurs, promettait qu'on le jouerait bientôt.

On l'a joué en effet, mais cinquante-quatre ans plus tard, au théâtre de la Cour, à Munich, le 29 juin 1888. Pendant ce demi-siècle l'auteur avait conquis sa place au théâtre, et cette place était la première. Au plus fort de la lutte il lui arriva de se souvenir de sa partition des *Fées* délaissée jadis, et, le jour de Noël 1866, il l'offrit à Louis II de Bavière, non pour la rendre à la lumière de la rampe, mais pour la plonger au contraire dans l'ombre de la bibliothèque royale.

Les *Fées* y dormirent en effet comme dans un tombeau jusqu'à la mort du roi, et n'en seraient probablement jamais sorties sans l'initiative du surintendant des théâtres de Munich, le baron Perfall. Ayant découvert et parcouru ces trois gros volumes à reliure violette que personne encore n'avait dû être admis à feuilleter, il résolut de livrer cet opéra de jeunesse aux hasards d'une représentation scénique que l'auteur n'eût sans doute pas autorisée de son vivant. Au moins ne négligea-t-il rien pour que cette représentation eût un éclat exceptionnel et fût comme un hommage rendu à la mémoire de Richard Wagner.

Wagner avait emprunté le sujet des *Fées* à une pièce de Gozzi intitulée *la Femme-Serpent*.

On n'ignore pas que Gozzi, continuant la tradition de la *Commedia dell' arte*, mais renouvelant le vieux fonds national par l'aimable addition de la féerie, créa la *Comédie fiabesche* ou Comédie fabuleuse, dans laquelle se mêlent à dose égale la fantaisie et la gaieté, où, parmi les aventures les plus baroques, se retrouvent encore les joyeux types de Pantalon, du Docteur et de Truffaldin.

Ces œuvres étaient connues en Allemagne dès le siècle dernier, grâce à une traduction, parue sans nom d'auteur, à Berne (Société typographique, 1777). Schiller avait dû surtout les imposer à l'attention de ses compatriotes en prenant la peine d'arranger l'une d'entre elles, *Turandot*. Le succès obtenu par cette adaptation était propre à piquer la curiosité de Wagner, dont les lectures, à cette époque de sa vie, se poussaient un peu de tous côtés, il nous l'apprend lui-même, depuis la tragédie grecque jusqu'au drame shakespearien. Dans cette mine italienne où Schiller avait heureusement puisé, ne pouvait-on pratiquer d'autres fouilles? Il lui fallait un scénario, et il le découvrit dans les aventures du prince Farruscad et de la fée Kérestani, représentées, sous le titre de *La Dona Serpente*, au théâtre San Samuel de Venise, en octobre 1762. Voici d'ailleurs en quelques lignes l'histoire étrange que Gozzi avait imaginée.

La scène se passe dans une Géorgie fantastique, dont la capitale, Tiflis, est gouvernée par le vieux roi Atalmouk, père de la princesse Canzade et du prince Farruscad. Ce dernier voit un jour, à la chasse, une biche plonger dans l'eau et disparaître brusquement. Il la poursuit et se trouve tout à coup transporté dans une grotte merveilleuse, dont lui fait les honneurs la biche elle-même, devenue femme. Cette fée, nommée Kérestani, jeune et belle, comme il convient à toute fée, lui fait promettre de ne jamais lui demander d'où elle vient et qui elle est, et, cet engagement conclu, tous deux filent pendant quatre années le parfait amour. Mais au bout de ce temps, un secret démon le poussant, Farruscad pose la fatale question, et, pour toute réponse, il est rejeté sur la terre. Il y apprend qu'en son absence le roi, son père, est mort; sa sœur est tombée au pouvoir du roi Morgone, lequel occupe les trois quarts du pays et, pour le moment, assiège la capitale.

C'est alors que Farruscad regrette sa chère Kérestani et les deux enfants qu'elle lui avait donnés, la petite Rézia et le petit Bédrédin. Il voudrait les reconquérir, il voudrait racheter sa faute. La fée lui apparait et lui apprend qu'il devra subir bien des épreuves. Il faudra, par exemple, qu'il ne s'étonne de rien, quoi qu'il arrive, et surtout qu'il ne la maudisse jamais, quoi qu'elle fasse. Et, pour commencer, elle jette les deux enfants dans une fournaise ardente; le malheureux se voile la face et garde le silence. Mais, comme roi, il souffre plus que comme père. La ville est affamée par un long siège, à moitié détruite, prête à se rendre. Il éclate en imprécations contre Kérestani, qui lui apparait une seconde fois : « Lorsque je t'ai perdu, lui dit-elle, j'ai demandé à notre souverain la grâce de ne pas te survivre et de mourir avec toi. Cette grâce m'a été accordée à la condition que pendant huit années celui qui avait été mon mari ne me maudirait pas, quelque action que je fisse pour provoquer cette malédiction. Tu viens de me condamner : je vais subir ma peine. Ne crains plus rien pour tes enfants, le feu les a épargnés; ils seront des mortels comme toi. Quant à moi, hélas! je vais pour deux siècles être changée en un monstrueux serpent, à moins que tu ne parviennes à me sauver; mais ce serait sans doute un trop grand effort à t'imposer. Ne risque donc pas ta vie pour la mienne; elle m'est toujours chère, quoique je sois loin de toi. »

Farruscad, désespéré, ne l'entend pas ainsi; il est coupable et doit expier sa faute. Tout d'abord il défait le roi Morgone; puis, secondé par les conseils d'une fée bienfaisante, nommée Farzane, il se soumet à toutes les épreuves qui doivent lui permettre de racheter ses fautes. Finalement il embrasse un serpent et, par ce baiser, rompt le charme. Kérestani redevient femme; le roi et la reine rentrent dans leur capitale et retrouvent enfin leurs enfants.

En somme, Gozzi s'était approprié une légende orientale dont les éléments constitutifs se retrouvent dans la littérature grecque aussi bien que dans la mythologie hindoue. La nymphe Ourvasi qui s'est donnée au mortel Pourourava le quitte parce qu'il n'a pas gardé son secret et s'était vanté de la posséder. La mortelle Psyché qui s'est unie au dieu Eros, le perd parce qu'elle est indiscrète et veut pénétrer le mystere où s'enveloppe son amant.

Quoi qu'il en soit de cette histoire et de ses origines antiques, elle plut à Wagner, qui sans doute y vit tout d'abord le cadre d'une mise en œuvre bizarre et compliquée, faite pour émouvoir le spectateur. Il y avait là des jardins féeriques, des rochers sauvages, des apparitions, des vols de colombes qui conduisent le char des déesses, des scènes de magie où des paroles mystérieuses donnent la mort aux gens et la vie aux choses; toute cette fantasmagorie ne pouvait manquer d'agir sur l'imagination d'un jeune homme qui cédait alors aux premières séductions du romantisme à la mode et se passionnait pour l'auteur du *Freischütz* et d'*Obéron*.

Son premier soin fut de changer les noms des personnages. Ceux qu'avait adoptés Gozzi ne convenaient guère à la musique. Farruscad devint ainsi le prince Arindal; sa sœur Canzade, la princesse Lora, et Kérestani, la fée Ada. Il fit à Farzane l'honneur de la garder, mais tous les personnages de la comédie italienne disparurent; il ne s'agissait plus en effet d'une farce propre à divertir les gais Vénitiens, mais d'un drame capable d'impressionner les graves Allemands. Au sieur Pantalon fut donc substitué l'écuyer Gernot, dont le rôle toutefois, en souvenir de son origine, conserva une allure plaisante et fut qualifié par Wagner *Bass-buffo*. Quant aux compagnons d'Arindal, ajoutés dans l'opéra, ils s'appellent Morald et Gunther, noms dignes de remarque, puisque le premier se retrouve à une lettre près (Morold) dans *Tristan*, et le second est un des héros de la *Tétralogie*.

Enfin, sans entrer plus avant dans le détail, trois modifications capitales transformèrent l'œuvre de Gozzi : 1° la fée se change, après la malédiction de son époux, non plus en serpent, mais en statue; 2° le charme est rompu, après la série des épreuves, non plus par l'aumône d'un baiser, mais par la toute-puissance du chant; 3° la fée, en épousant un homme, ne perd pas l'immortalité pour régner sur un simple royaume de la terre; c'est l'homme, au contraire, que l'amour a élevé jusqu'au rang des dieux et qui devient un immortel pour régner dans l'empire des esprits. Ce dernier trait révele même une certaine ingéniosité, et M. Georges Noufflard l'a fort judicieusement observé : « Conduit par son instinct, Wagner, dit-il, avait donc su dégager la forme naturelle de la légende indienne, sous les altérations qu'elle avait subies à travers ses migrations. »

Comme on le voit, ces trois innovations avaient leur importance : la première était scénique, la seconde musicale, la troisième philosophique. En elles se retrouvaient, pour ainsi dire, les trois faces du génie de Wagner : l'instinct du dramaturge, l'imagination du compositeur, la pensée mystique du poète.

Une complète analyse de la partition de Wagner déborderait le cadre de cette étude. Rappelons cependant qu'une grande ouverture en *mi majeur* sert de préface à l'ouvrage, et Wagner nous apprend, par une mention sur le manuscrit original, qu'elle fut écrite, l'opéra terminé, en l'espace de cinq jours, du 2 au 6 janvier 1834. C'était imiter la maniere de procéder et la célérité de Weber. L'imitation d'ailleurs n'est pas moins sensible dans la conception que dans l'exécution et apparaît dès les premières mesures, un adagio caractéristique avec son dessin de doubles croches ascendantes, qui annonce le thème fondamental fourni par le grand air d'Ada, au deuxieme acte.

Une succession de cinq accords parfaits, revenant plusieurs fois par la suite, et formant ainsi un premier essai de *Leitmotiv*, conduit à une petite marche dont une modulation de *mi majeur* en *sol mineur* reparait plus tard textuellement dans la marche des

fiançailles de *Lohengrin,* et avec laquelle s'ouvre et se ferme le finale du premier acte.

Au premier acte, la mélodie exposée par le cor éveille le souvenir de certaines phrases d'*Obéron;* chose curieuse, on y rencontre déjà cet accord de septieme si caractéristique par lequel s'appellent les sirènes au début du *Tannhæuser*. D'autre part, les souvenirs classiques semblent remplir le début du deuxième acte, car l'air de Lora, sœur d'Arindal, venant, elle aussi, au milieu des combattants raconter ses désespoirs, commence comme une sonate de Beethoven, simple et expressive.

Il ne change de caractère qu'à l'arrivée d'un messager, annonçant le retour du prince disparu. Alors le larghetto se transforme en allegro, et la mélodie, soutenue par le chœur, prend une allure nettement *weberienne*, puis dans la scène où les amoureux simulent la jalousie pour avoir le plaisir de se réconcilier, il y a comme une réminiscence de Papageno et Papagena dans la *Flûte enchantée,* ou encore de Scherasmin et Fatime dans *Obéron*. La musique est plaisamment adaptée aux paroles; les parties dialoguent avec aisance; on comprend, en lisant ces pages, que plus tard le même auteur ait pu écrire *les Maîtres chanteurs* et dessiner en particulier la figure juvénile et aimable de l'apprenti David.

Le troisieme acte, qui se passe dans la grande salle du palais d'Arindal, contient la plus belle page de la partition. Les assistants invoquent le Très-Haut et appellent sa pitié sur le prince dont la raison a disparu : cette priere monte vers le ciel avec une suavité d'expression, une pureté de contours qui séduisent et ravissent. Les voix sont divisées en deux groupes : d'une part un chœur mixte, de l'autre les solistes. Pas d'accompagnement d'orchestre : c'est un ensemble *a capella* avec cinq parties réelles soutenues par un chœur à quatre parties. La phrase, majestueuse et sereine, se déroule en une pure harmonie et prend une forme nouvelle dans les complications sans cesse plus serrées de ce contrepoint vocal. Il n'y a que trente-six mesures en tout; mais elles mériteraient à elles seules de sauver tout l'ouvrage de l'oubli.

Ce fut le 29 juin 1888 qu'eut lieu la mémorable soirée de la première représentation des *Fees*. La représentation intégrale, car on s'était abstenu de toute coupure, dura trois heures et demie. On applaudit chaleureusement les grandes pages et l'on bissa le quintette.

Le fait de cette représentation eut du reste une importance d'autant plus grande qu'elle comblait une lacune dans l'histoire des œuvres dramatiques de Wagner. Depuis *Rienzi*, tous ses opéras ont été joués et figurent toujours au répertoire de l'Allemagne. Avant *Rienzi,* même *la Novice de Palerme ou la Defense d'aimer,* avait, à Magdebourg, au moins vu le jour de la rampe le 29 mars 1836. Seules, parmi les ouvrages écrits et terminés, les *Fees* manquaient à l'appel de la scène. Maintenant chaque année ramène les *Fées* à l'opéra de Munich, et l'on se demande si Wagner ne s'était pas montré trop sévère pour lui-même, quand, offrant au roi de Baviere les manuscrits originaux des deux partitions, la *Défense d'aimer* et les *Fees,* il traçait, en manière de dédicace, ce quatrain sur la dernière page de l'une d'elles :

> Mes erreurs d'autrefois, je voudrais maintenant les expier;
> Comment me libérer d'un peché de jeunesse ?
> Humblement je dépose cette œuvre à tes pieds,
> Pour que ta grâce lui soit une rédemption.

Au demeurant, l'influence de Weber se fait particulièrement sentir dans les *Fées*, dont Wagner a écrit : « C'est sous l'impression qu'avaient faite sur moi Beethoven, Weber et Warschner que j'ai mis le texte en musique. » Il a déclaré, au contraire, de la musique de la *Defense d'aimer* (empruntée presque intégralement comme livret à *Measure for measure* de Shakespeare) qu' « elle est née sous l'influence des Français du temps (en particulier d'Auber) ainsi que sous l'influence des Italiens ». La piece, dont nous n'avons que des fragments, porte le titre de « grand opéra-comique ». Or la composition des deux œuvres, dont la seconde a une verdeur comique dans toutes les parties conservées, tandis que la première est pénétrée de rêverie romantique, s'est succédé avec une rapidité extraordinaire (en janvier 1834 Wagner avait fini les *Fées;* au mois de mai de la même année il écrivait le poème de la *Défense d'aimer*) : phénomène que l'auteur a mis lui-même en lumiere dans cette remarque caractéristique : « Qui placerait en regard la composition de la *Défense d'aimer* et celle des *Fées,* aurait peine à croire qu'un aussi complet changement de direction ait pu s'effectuer en si peu de temps; mais la conciliation et la pénétration réciproque de ces deux styles devait être l'œuvre de mon développement artistique subséquent. »

En ce qui concerne la *Défense d'aimer* (ou *la Novice de Palerme,* terminée en 1833 et exécutée une seule fois au théâtre de Magdebourg), constatons avec Gasperini qu'en effet l'influence française a passé par là. C'est vif, clair, entraînant. Point d'harmonies qui surprennent, point de combinaisons audacieuses; la mélodie circule dans toute la partition, abondante et lumineuse. Wagner a repris pour le *Tannhæuser* une des meilleures inspirations de son second ouvrage ; à une scene de couleur religieuse il a emprunté la mélodie que répètent alternativement, dans l'introduction du troisieme acte de *Tannhæuser*, les instruments a vent et à cordes. C'est la mélodie qu'entendent à Rome les pèlerins quand ils sont en présence du saint-pere.

Rienzi.

Dresde, 22 octobre 1842.

Elle est bien ancienne, et sans doute elle durera aussi longtemps que l'humanite, la querelle qui divise les producteurs et leurs interprètes. Cependant elle comporte d'intéressantes exceptions. *Rienzi* est du nombre. Non seulement cette première œuvre considérable de Wagner (celles dont nous avons déjà parlé ne sauraient compter que comme des essais) fut brillamment secondee par la troupe du théâtre royal de Dresde, mais ce fut un chanteur, le ténor Tichatschek, qui lui en ouvrit les portes. Lorsque, envoyée de Paris, modestement, sans réclame ni passeport signé d'un nom autorisé, cette grosse partition de *Rienzi* dut affronter le verdict du comité d'administration, le directeur, M. Luttichau, et le premier chef d'orchestre, Reissiger, la rejeterent tout d'abord; Fischer, le chef des chœurs, hesitait. Seul Tichatschek, le premier ténor de la troupe, épris du sujet, ému par cette vigueur d'accent, cette intensité de vie, ce souffle épique qui anime toute l'œuvre, plaida la cause du jeune inconnu, et avec tant d'éloquence qu'il la gagna. Les rôles furent aussitôt distribues, les répétitions mises en train.

Wagner devait également voir se déclarer pour lui, à son arrivée a Dresde, une artiste dont le concours

assurait presque le succès, Mme Schrœder-Devrient, dont il a parlé en ces termes : « Depuis longtemps déjà, une cantatrice et une tragédienne dont le mérite, à mes yeux du moins, n'a jamais été surpassé, avait, par ses représentations, produit sur mon esprit une impression ineffaçable et décisive : c'était Mme Schrœder-Devrient. L'incomparable talent dramatique de cette artiste, l'inimitable harmonie et le caractère individuel de son jeu, toutes ces choses dont mes yeux et mes oreilles s'étaient nourris ardemment, avaient exercé sur moi un charme qui décida de toute ma direction d'artiste. » Le souvenir du service rendu par Mme Schrœder, qui prit le rôle d'Adriano, a peut-être doublé cette admiration; mais de tels compliments se montrent trop rarement sous la plume de Wagner pour qu'il n'en revienne pas un peu de gloire à qui les reçoit.

Rienzi est un poème émouvant, mais n'est pas un scénario parfait. Les principaux épisodes ont été fournis à Wagner par le roman de sir Edouard Bulwer-Lytton. Voulant faire de Rienzi le héros d'un drame lyrique, le poète musicien ne pouvait guère rester fidèle à la vérité de l'histoire; mais peut-être, — l'observation est d'Ernest Reyer, — « peut-être aurait-il dû s'apercevoir du défaut d'intérêt qu'il est si aisé de remarquer dans le roman anglais (j'en appelle à ceux qui l'ont lu), et y suppléer par quelques efforts d'imagination. De cette façon, nous eussions eu bien certainement un meilleur livret, plus fertile en incidents dramatiques, plus intelligible et plus varié. *Rienzi* est donc bien loin du *Tannhæuser*, du *Hollandais volant* et de *Lohengrin*. C'est un poème presque sans amour, la passion d'Adriano pour Irène étant peu développée, et l'amour de la patrie n'éveillant que bien imparfaitement ces douces et brûlantes émotions que la majeure partie du public a l'habitude d'aller chercher au théâtre[1]. »

L'action se passe dans la vieille cité des Césars. Comme à Florence Guelfes et Gibelins, comme à Vérone Montaigus et Capulets, deux partis rivaux, les Orsini et les Colonna, se disputent la prééminence et ensanglantent les rues de leurs querelles à main armée. Unis seulement contre le peuple taillable et corvéable à merci, ils tuent, ils pillent, ils saccagent, et l'Église, impuissante, doit donner sa bénédiction au plus fort.

La toile se lève, laissant apparaître au milieu des ombres de la nuit une rue qui aboutit à Saint-Jean de Latran. Par une échelle appliquée contre la muraille on s'est introduit dans la maison de Rienzi absent, dont la sœur, Irène, se débat entre les mains d'Orsini et de ses complices. Aux cris poussés par la malheureuse, surgit la bande rivale. Adriano Colonna se précipite au secours de la jeune fille, qu'il aime secrètement; les épées sortent du fourreau : c'est le début de *Roméo et Juliette*. La foule envahit la scène, escortée de Raimondo, légat du pape, qui adresse en vain aux combattants des paroles de conciliation. Le tumulte ne cesse qu'à l'arrivée subite de Rienzi.

1. Reyer rappelle aussi qu'avant d'être chanté par Wagner, Cola di Renzo ou di Rienzi avait été chanté par Pétrarque, dont nous trouvons l'épître louangeuse dans une édition peu connue de la vie du célèbre tribun, écrite en langue vulgaire romaine par Thomas Fioribocca Scribasonato, et qui porte la date de 1624 :

Sopra l monte Tarpeo, canzon, vedrai,
Un cavalier ch' Italia tutta honora
Pensoso più d'Albrui che di-e stesso ..

A noter encore pour mémoire la tragédie de *Rienzi* que Gustave Drouineau fit représenter en 1826 sur le théâtre de l'Odéon, une œuvre que l'on dit très remarquable et qui est antérieure d'une dizaine d'années au roman de Bulwer-Lytton.

Les nobles se raillent de son éloquence, tandis que déjà le peuple frémit et l'incite à la révolte. Cependant les combattants s'éloignent, et, fort de l'appui de la foule, Rienzi pousse le premier cri qui doit secouer la torpeur des Romains et les appeler à la liberté.

Rienzi, resté en scène avec Adriano et Irène, se défie tout d'abord du sauveur providentiel que sa sœur lui présente, car son propre frère est tombé jadis sous le poignard d'un Colonna; mais bientôt il se laisse toucher par le courage du jeune homme, sa loyauté, son ardeur à plaider la cause de la liberté. Il s'agit du salut de Rome. Adriano l'aidera, et le peuple comptera un noble parmi ses défenseurs.

Tout à coup retentit un lointain appel de trompettes : c'est le signal d'alarme. De toutes les rues le peuple débouche, saluant joyeusement le jour qui se lève, aurore de la liberté. Les portes de l'église s'ouvrent : Rienzi paraît revêtu de son armure, l'épée à la main, environné de prêtres et de moines; auprès de lui se tient le légat Raimondo, dont la présence sanctionne l'émeute. Rienzi, vengeur et libérateur de la cité, entonne avec ivresse l'hymne de la délivrance.

Le deuxième acte nous montre la grandeur du nouvel élu de Rome. Dans une des salles de fête du Capitole s'avance un cortège de jeunes gens vêtus de blanc et tenant en leurs mains de longues palmes vertes : ce sont les messagers envoyés par le tribun pour parcourir villes et campagnes en rassurant le peuple. Ils reviennent rendre compte de leur mission. Rienzi répond, puis c'est la scène des patriciens complotant la mort du tyran. Colonna le frappera au milieu de la fête, Adriano, placé dans la cruelle alternative de dénoncer son père ou de laisser tuer le frère de sa fiancée, se refusant à souiller son épée.

Au moment où les danses vont cesser, Colonna frappe de son poignard Rienzi, qui porte une cotte de mailles sous son pourpoint et, sur l'avis du conseil des sénateurs, prononce la peine de mort contre le meurtrier. Déjà les cloches du Capitole sonnent le glas, déjà les moines se sont avancés, quand deux voix demandent grâce : Irène et Adriano se jettent aux pieds de Rienzi et lui arrachent le pardon, malgré les clameurs de vengeance poussées par les bourgeois et par le peuple.

Le troisième acte est la bataille au bord du Tibre: les nobles ont relevé la tête, l'humiliant pardon n'a fait qu'aigrir leur colère, et c'est Rome elle-même qu'ils assiègent. De son côté, le pape a excommunié le tribun, et les bourgeois n'attendent qu'un signal pour renverser leur idole. Le quatrième acte nous transporte sur la place de Saint-Jean de Latran, où s'est rassemblée une foule inquiète, houleuse, manifestement hostile à Rienzi. Cecco et Baroncelli, naguère ses plus fermes soutiens, l'ont abandonné et cherchent à entraîner le peuple. Ils laissent entendre que le maître ne s'est montré magnanime avec les nobles que pour assurer à sa sœur une brillante alliance. Adriano (la mort de Colonna, qu'il impute au tribun, l'a rangé parmi ses ennemis) affirme la vérité de ces accusations et s'engage à porter les premiers coups.

Coup de théâtre : un *Te Deum* doit être chanté. Rienzi s'avance, accompagné de sa sœur. Lorsqu'il aperçoit les conjurés groupés sur les marches comme pour lui barrer le passage, il paye d'audace, il va droit à eux et les apostrophe. Les conjurés s'écartent, mais au moment où le cortège va se mettre en marche, des chants lugubres retentissent dans l'é-

glise. *Væ tibi, maledicto!* chantent des voix. La grande porte s'ouvre; le légat, entouré de prêtres et de moines, lance l'anathème. On referme avec fracas la porte, sur laquelle est scellée la bulle d'excommunication, et le condamné recule jusqu'au milieu de la scène, abattu, anéanti. Irène, évanouie, ne se ranime que pour chasser Adriano et se jeter dans les bras du tribun, qui la serre sur son cœur pendant que les moines reprennent leur chant sinistre dans l'intérieur de la cathédrale.

Le cinquième acte se compose de deux tableaux, fort courts. D'abord, dans son oratoire, Rienzi, que l'épreuve a retrempé, adresse au ciel cette prière :

> Dieu de lumière, en ton appui j'ai foi,
> Car tout pouvoir terrestre vient de toi.
> Viens dissiper la nuit profonde
> Qui règne encor sur la cité;
> Surgis, soleil, et sur le monde
> Fais resplendir la liberté!

Second tableau : Rienzi court au Capitole; il gravit les degrés à la lueur des torches qui promènent l'incendie autour de l'édifice. La foule lui jette des pierres, le palais s'écroule. Irène et Adriano qui est venu le rejoindre échangent un baiser suprême et périssent avec le dernier tribun de Rome.

Tel est le poème de *Rienzi*. Ses graves défauts apparaissent surtout à la représentation : trop de procédés analogues, trop d'effets semblables : des marches, des défilés, des appels aux armes, des hymnes à la liberté, et pas un accent de tendresse. Les personnages s'agitent beaucoup et agissent peu. *Rienzi* paraît trop souvent en scène et dans des situations trop sensiblement uniformes. Adriano ne sait trop ce qu'il veut, ne se prononce ni pour ni contre, et, se démenant comme un forcené, finit par injurier tout le monde, brutalité d'autant plus choquante que, par une bizarrerie peu justifiée, il s'agit d'un travesti. Enfin Irène, la seule vraie femme de la pièce, privée de toute romance, de tout solo, traverse l'opéra sans y jouer un rôle véritable.

L'ensemble de la partition justifie la parole de Wagner : « Tout n'est pas à tuer dans cette œuvre de jeunesse. » Malgré de nombreuses réminiscences, malgré de fâcheux italianismes, reconnaissons, avec l'auteur de *Sigurd*, caution peu suspecte, que le futur compositeur de la Tétralogie s'y montre déjà en possession de sa puissance dramatique, de son habileté à traiter les grands ensembles et à combiner les différentes sonorités de l'orchestre. Restent les pages caractéristiques; elles sont nombreuses, et le même commentateur les a très heureusement classées : la belle progression harmonique du chœur : *Salut, ô jour vermeil!* La chaleur, le mouvement et l'éclat des génies du premier acte; le bel *adagio : Que la clémence sainte pénètre dans vos cœurs*, à l'acte suivant, et l'entraînante péroraison dans laquelle reparaît le thème *allegro* de l'ouverture; au troisième acte, l'*appel aux armes*, la marche qui a fait songer à celle d'*Olympie* de Spontini; l'hymne guerrière · *Sancto spirito cavaliere!* la magnifique prière des femmes pendant la bataille; au quatrième acte, la scène de la malédiction. « Quant à la prière de Rienzi, au commencement du cinquième acte, il faut la louer comme une des plus belles inspirations de Wagner (ce farouche ennemi de la mélodie), depuis le premier accord de l'orchestre jusqu'à cette pédale de *si bémol* sur laquelle passent de si pénétrantes harmonies. » Et Reyer conclut : « Cette œuvre de la jeunesse de Richard Wagner couronnerait dignement la carrière de plus d'un compositeur[1]. »

Rappelons maintenant qu'en composant *Rienzi* Wagner songeait évidemment à l'Opéra de Paris, et demandons-nous si, représentée chez nous en 1839, l'œuvre aurait réussi. Oui, très probablement; mais un tel succès eût peut-être pesé sur la destinée du compositeur de la plus regrettable façon. Acclamé après une première victoire, Wagner n'eût songé qu'à en remporter une seconde, et probablement par les mêmes moyens. Grâce à sa facilité, à son aptitude au travail, il fût devenu un des fournisseurs attitrés de l'Opéra, et ses projets de réforme, remis au lendemain, n'eussent pas tardé sans doute à s'évanouir en fumée. C'est la joie des forts de voler contre le vent : l'obstacle leur est un stimulant nécessaire. Un succès en Allemagne, surtout à cette époque, ne pouvait avoir le retentissement d'un succès à Paris, et par conséquent n'offrait pas le même danger. D'ailleurs, sous le coup de la révolte, une autre œuvre, *le Vaisseau fantôme*, avait été écrite, et c'était — timide encore, mais décisif — un premier pas sur le nouveau chemin.

Le Vaisseau fantôme (le Hollandais volant).

Dresde, 2 janvier 1843.

Wagner a raconté lui-même dans quelles circonstances particulièrement tragiques il avait conçu la première idée du poème du *Vaisseau Fantôme*. C'était en 1839. Il avait quitté sa patrie et se dirigeait par mer vers la France, lorsqu'une effroyable tempête détourna le navire de sa route, l'obligeant à chercher un abri dans un petit port de la côte norvégienne. Sous l'impression toute vive encore du spectacle terrible et grandiose auquel il venait d'assister, Wagner avait recueilli de la bouche même des matelots l'histoire populaire du Hollandais volant.

Cette légende fantastique fait partie du fonds inépuisable des traditions maritimes; le vaisseau fantôme monté par des spectres et qui passe à travers la tourmente sans que les vagues les plus monstrueuses puissent arracher et jeter à l'abîme ses voiles couleur de sang, se retrouve dans tous les récits des populations côtières; il est immortel comme le Juif errant ou comme le Chasseur maudit. A peine le type du marin damné dont le brick roulera sur les flots jusqu'à l'appel de la trompette du jugement dernier subit-il quelques modifications superficielles répondant soit au génie de la race, soit aux tendances spéciales de l'écrivain qui rajeunit le vieux thème. C'est ainsi que, dans *Pêcheur d'Islande*, M. Pierre Loti nous a rendu le vaisseau fantôme à l'état de simple mirage vaguement entrevu au sein de la brume épaisse qui couvre les côtes de Terre-Neuve comme un linceul mouvant. Le bateau pêcheur est à l'ancre; les hommes devisent assis sur le pont. Tout à coup,

---

1. Ce qui a nui, sans aucun doute, à la carrière théâtrale de *Rienzi*, c'est le vacarme orchestral. Lorsque l'opéra fut joué à Paris, en 1869, sous la direction de Pasdeloup, la caricature, fidèle écho de l'opinion, ne manqua pas de signaler le point faible ou, dans l'espèce, le point fort et même *fortissimo*; elle représenta les spectateurs éperdus fuyant de tous côtés et se bouchant les oreilles avec désespoir. Le fait est qu'en lisant la partition on voit revenir avec une extraordinaire fréquence des signes caractéristiques

Plus des trois quarts de l'opéra se jouent à pleine force. Il est douteux que les œuvres de Mozart donnent la même proportion. En outre, sans parler du trémolo, dont l'usage n'est pas épargné, il convient de signaler l'uniformité des rythmes, et quelle prépondérance y occupe la mesure à quatre temps.

le long du bastingage, se dresse la haute silhouette d'un navire qui glisse bord à bord, sans bruit, manœuvré par des matelots aux gestes automatiques. On n'entend ni appels joyeux ni coups de sifflet du contremaître. Et avant qu'on ait eu le temps d'interpeller le mystérieux équipage, il a disparu dans les profondeurs du brouillard.

Au demeurant, M. Pierre Loti a transposé la légende en romancier descriptif uniquement préoccupé du tableau, ou plutôt de la vision, et, en même temps, il l'a ramenée à ses origines scientifiques, car il s'agit bien d'un mirage, d'une de ces hallucinations si fréquentes pendant les longs hivernages. Henri Heine aussi l'a traitée avec beaucoup de force et simplicité. Dans son esquisse de scénario, comme dans le livret de Wagner, le Hollandais blasphémateur condamné à voguer jusqu'à ce qu'il ait trouvé une femme fidèle, rencontre un marchand cupide disposé à vendre sa fille. Même arrivée du sinistre voyageur dans la maison de la fiancée, hypnotisée par une image accrochée depuis longtemps au mur du chalet et qui représente le damné; même ferveur extatique; même coup de foudre; même échange de serments. Mais Henri Heine n'introduisait pas dans le livret la complication épisodique de l'amour du chasseur Erik pour la fille du marchand; le dénouement sortait des entrailles mêmes du drame, de l'amour du Hollandais pour la jeune fille qu'il craignait d'entraîner dans sa perte. Voici le passage :

« Bientôt, debout sur un écueil, la femme du Hollandais errant se tord les mains de désespoir pendant que son malheureux époux, prêt à regagner la haute mer, paraît encore sur le tillac de son vaisseau maudit. Il l'aime et se résout à la fuir pour ne pas l'entraîner dans sa damnation; il lui avoue toute sa destinée et l'épouvantable malédiction qui pèse sur lui. Mais elle s'écrie d'une voix éclatante : « Je t'ai « été fidèle jusqu'à cette heure, et je connais le moyen « le plus sûr de garder ma foi jusqu'à la mort. » A ces mots, la généreuse épouse se précipite dans la mer et rompt ainsi le charme dont le capitaine était victime; au même instant, le vaisseau spectre s'enfonce et disparaît sous les eaux. »

D'autre part, ouvrons maintenant les œuvres de Victor Hugo; cette scène, nous allons la retrouver, suivant la très juste observation de M. Henry Céard. C'est celle où Gilliat dédaigné mène lui-même Dernehette et Ebenezer chez un pasteur protestant et, comme témoin, fait procéder devant lui au mariage qui déterminera sa désespérance et sa mort. Ainsi, par la comparaison du texte, on peut induire que Victor Hugo, en 1842, avait vu l'opéra de Dietsch. La situation inventée par Paul Foucher lui avait paru satisfaisante, et elle resta si profondément fixée en son esprit que, trente-cinq ans après, elle réapparaissait dans sa mémoire et que, agrandie par son génie, elle fournissait un des épisodes les plus tragiquement humains de cet admirable livre d'amour et d'Océan qui s'appelle les *Travailleurs de la mer*.

C'est en effet en dramaturge romantique de l'école de Victor Hugo, visant surtout l'antithèse, que Wagner a interprété le récit populaire. Il s'est appliqué à mettre en relief et en contraste, d'un côté le lamento sans fin du marin damné, de l'Ahasvérus de l'Océan, de l'autre la candeur ultra mystique, le dévouement surhumain de la jeune fille qui doit racheter la malédiction céleste.

Le rideau se lève sur un rivage bordé de hautes falaises. La plage est peu hospitalière; cependant le capitaine norvégien Daland se félicite d'y avoir trouvé asile, car la tempête gronde et il a failli briser son navire contre les rochers, à sept milles du port. On reprendra la mer à la première accalmie, et bientôt on fêtera l'heureux retour dans la maison où Senta, la fille de Daland, attend les voyageurs. Mais voici qu'un vaisseau d'aspect sinistre, aux voiles rougeâtres, aux mâts noircis, jette l'ancre au fond de la rade. Et du brick descend le Hollandais volant, le Juif errant de l'abîme, l'homme qui a blasphémé à l'heure du péril, ainsi qu'il est si pauvrement, si naïvement expliqué dans la presque ridicule traduction française :

> Doublant un cap, il blasphémait :
> « En vain la foudre gronde :
> Je veux lutter, quand ce serait
> Jusqu'à la fin du monde! »
> Hui! Satan bientôt
> Hui! l'a pris au mot.
> Son arrêt est d'errer sur les flots
> Sans merci, ni repos...

Pour avoir voulu doubler d'une façon imprécatoire ce cap qui n'était évidemment pas de Bonne-Espérance, le Hollandais doit errer sur l'Océan avec les matelots ses complices, ou plutôt ses victimes, tant qu'il n'aura pas trouvé une femme qui se donne à lui librement et reste fidèle jusqu'à la mort.

> A l'ancre il vient tous les sept ans
> Pour chercher une belle.
> Personne, hélas! depuis le temps
> Ne lui resta fidèle.

Autrement dit, en prose et non plus en style de complainte, tous les sept ans il lui est permis de descendre à terre pendant vingt-quatre heures afin d'y chercher la fiancée constante; mais voilà des siècles qu'il cherche l'ange rédempteur, la femme dont l'amour ne ment pas. Et toujours il a dû reprendre la mer au milieu des malédictions de son équipage. Cependant une lueur d'espérance traverse la nuit éternelle. Le capitaine norwégien, cordial et cupide, se prend d'amitié pour le Hollandais, et surtout de tendresse pour les tonnes d'or qui remplissent la cale de son navire. Un gendre aussi riche mérite bien qu'on lui passe des façons un peu extraordinaires et farouches. A lui Senta. La tempête s'est calmée, et pendant que les matelots chantent le lied du retour, lied mélancolique déjà modulé au début de l'acte, au cours d'une éclaircie, les deux navires voguent de conserve vers le pays de Daland.

Au début du deuxième acte, les fileuses, réunies dans la maison de bois aux poutres séculaires, chantent la chanson du rouet. Mais Senta, la fille de Daland, ne mêle pas sa voix à celles de ses compagnes. Elle songe, les yeux fixés sur une vieille estampe clouée au mur et qui représente le Hollandais volant, le Maudit. La jeune fille s'est éprise du sombre voyageur, ou, pour mieux dire, elle se sent entraînée vers lui par une sorte de fascination magnétique; elle attend sa venue; elle s'est juré d'être l'ange sauveur, la femme fidèle jusqu'à la mort qu'il cherche de plage en plage. Ni les railleries des fileuses ni les reproches du chasseur Erick, qui se regarde comme son fiancé, ne peuvent l'éveiller de ce rêve généreux. D'ailleurs, où finit le cauchemar, où commence la réalité? Voici que le maître de la maison débarque, suivi d'un sombre compagnon. L'homme noir, le marin étranger au costume légendaire, est debout devant Senta, et, avant qu'il ait ouvert les lèvres, avant que Daland l'ait présenté, elle l'a reconnu, elle est à lui et prononce la phrase rédemptrice : « Dans la ferveur

d'un cœur sans tache ma foi se donne sans effort. » Le Hollandais voit luire une aube de délivrance dans les prunelles extasiées de celle qui l'attendait et qui l'a reconnu au signe fatal.

Un contraste saisissant occupe les deux tiers du troisième acte : le tableau de l'épreuve. Les matelots norwégiens boivent et dansent sur le port avec les filles du pays; mais l'équipage hollandais n'est pas descendu à terre, et les groupes joyeux l'apostrophent jusqu'au moment où le chœur des damnés interrompt la fête, mettant en fuite les plus intrépides buveurs. Voici Senta qui promène le long de la mer sa langueur inquiète. Le chasseur Erick la supplie de ne pas l'abandonner pour un étranger, pour un inconnu. Il évoque leur tendresse juvénile, et c'est dans la traduction française un extraordinaire pastiche de la romance second Empire telle qu'on la chantait salle Henri Herz :

> Te souvient-il du jour où dans la plaine
> Auprès de toi tu m'appelais alors,
> Où, sur un pré, cherchant la fleur lointaine,
> Je la cueillais au prix de mille efforts?...

La fille de Daland s'émeut; elle laisse Erick prendre sa main. A ce moment apparaît le Hollandais, et le trouble de Senta lui fait croire qu'il est trahi. L'anathème retombe de tout son poids sur le maudit et sur ses compagnons : « En mer! en mer! et pour l'éternité! » Le chœur funèbre des matelots aux faces de cadavre, aux longues barbes ruisselant sur la poitrine, répond à l'appel du capitaine; le vaisseau fantôme lève l'ancre. Mais Senta tiendra son serment; un instant victime d'une surprise des sens, elle n'aime pas Erick; son cœur appartient toujours au sinistre marin, et, s'arrachant aux bras qui veulent la retenir, elle se précipite dans les flots en jetant au damné le cri de délivrance : « Fidele jusqu'à la mort! » La malédiction céleste est enfin conjurée : le vaisseau s'abîme avec son équipage, et, dans une lumière d'apothéose, on voit s'élever au ciel le couple transfiguré de Senta et du Hollandais.

Tout le monde connaît l'admirable symphonie qui sert de préface à cet ouvrage. Si, par ses dimensions, par ses procédés généraux de développement, par ce système de marqueterie qui consiste à prendre de petits fragments de l'opéra, à les juxtaposer, à les entremêler, sans laisser voir la jointure; si, par la fougue de son allure, par la richesse de son coloris, cette ouverture rappelle la manière de Weber, par les contours des motifs, par les procédés d'orchestre surtout, elle trahit nettement la personnalité de l'auteur. A l'analyser de près, on y découvre les éléments suivants : 1° la phrase mère qui domine la pièce se répand dans tout l'ouvrage et en soude, pour ainsi dire, les diverses parties; 2° le dessin d'orchestre qui accompagne l'allegro de l'air du capitaine, au premier acte; 3° le cantabile de la ballade de Senta; 4° une sorte de vague écho de la première partie de cette même ballade et du chœur des matelots au premier acte ou du chœur des fileuses au second, du moins un ressouvenir de ces rythmes, une imitation de quantité; 5° le chœur des matelots norvégiens qui ouvre le troisieme acte; 6° l'éclair final, la coda de la ballade de Senta. Mais une énumération aussi sèche ne dit pas comment tous ces motifs s'enroulent les uns autour des autres, la façon pathétique dont le thème principal d'abord se transforme et par quelle belle progression est préparée la strette finale. Ajoutons que si tous les compositeurs, petits ou grands, ont aujourd'hui leur recette assurée pour décrire la tempête, pour traduire le mugissement des vagues et le sifflement du vent, il n'en était pas ainsi vers 1840. Gluck dans *Iphigénie*, Beethoven dans la *Pastorale*, Rossini dans *Guillaume Tell*, avaient abordé le sujet, sans épuiser toutes les ressources propres à le traiter. L'ouverture de Wagner a donc, outre sa valeur absolue, le mérite relatif de rappeler une date dans l'histoire de l'instrumentation; elle marque un progrès; elle demeure, malgré ce qu'on fera plus tard, une page capitale, tableau d'une rare intensité d'expression et, si l'on peut ainsi parler, une *marine* musicale de premier ordre.

Le décor du premier acte représente un coin sauvage des côtes de Norvège. Fuyant la tempête, un navire vient de jeter l'ancre près du rivage; les marins font la manœuvre et amarrent les câbles. Le patron, le Norvégien Daland, descendu à terre pour reconnaître la contrée, se désole d'abord de ce contretemps qui retarde son voyage; puis, voyant la tempête diminuer d'intensité, il remonte à bord et commande au pilote de veiller pendant que l'équipage se repose. Cette brève exposition est comme la suite naturelle de l'ouverture. L'orchestre y tient la première place, accompagnant de ses dessins compliqués les cris des matelots et le récitatif où Daland nous initie naïvement à ses préoccupations secrètes, comme aussi traduisant par ses *diminuendo* et ses *crescendo* le mouvement de la tempête qui plusieurs fois s'apaise un instant pour se déchaîner à nouveau.

Cependant le pilote, assis au gouvernail, entonne une sorte de barcarolle amoureuse, fière au début, plus timide ensuite, tout à la fois naïve et bizarre, comme il arrive souvent à ces chants populaires qui nous viennent des temps et des pays lointains. A la fin du second couplet, interrompu de deux en deux mesures par le bruit de l'orchestre, écho de l'ouragan qui menace encore de sévir, le pilote cède à la fatigue et s'endort, tandis que du fond de la scène un navire s'avance rapidement et découpe sur les nuages sombres sa silhouette fantastique. Ses mâts sont noirs, ses voiles rouges de sang : c'est le Hollandais volant, ce vaisseau maudit qui parcourt en tous sens l'Océan et se joue de la tempête impuissante à l'écraser. Il s'arrête près du navire norwégien. Au bruit de l'ancre tombant avec un fracas terrible, le pilote s'est réveillé en sursaut; il a vaguement regardé autour de lui; mais comme l'équipage mystérieux cargue ses voiles en silence, comme nulle lumière n'apparaît à son bord, il ne soupçonne pas la présence d'étrangers, et, murmurant les premiers mots de sa chanson favorite, il se rendort.

Un nouveau venu, le Hollandais, a débarqué. Et dans un monologue désespéré, il invoque la mort, la mort qu'il cherche en vain et que la mer lui refuse. C'est bien là un air, au sens classique du mot, avec ses quatre parties obligées, récitatif, allegro, cantabile et strette; mais la troisième seule a vraiment gardé la marque de l'école; les autres ont un tour plus personnel, une allure plus caractéristique; au début surtout, rien ne pouvait poser le personnage avec plus d'autorité que ce thème si expressif, si simplement formé de la tonique et de la double dominante inférieure et supérieure, mélodie fondamentale au reste, et qui doit surgir dans l'orchestre à chaque apparition du Hollandais. Par contre, l'originalité de quelques motifs semble contestable; l'allegro, par exemple, en ses premieres mesures, a comme un air de parenté avec la phrase célèbre : « Nonnes qui reposez; » quant au *cantabile*, pas de doute possible, c'est

presque note pour note la phrase non moins connue d'Alice dans le trio final de *Robert le Diable*. On peut trouver là du moins comme une preuve indirecte de la toute-puissance de Meyerbeer à cette époque, comme un hommage, volontaire ou non, rendu par le disciple à un maître qui le tenait encore sous son joug. La même remarque pourrait presque s'appliquer au duo qui suit, tant il évoque, par sa facture générale, le souvenir de quelques morceaux bouffes, comme le duo de Bertram et de Raimbaud.

Apercevant le capitaine, Daland survient, l'interroge et, satisfait de ses réponses, le met à son tour avec complaisance au courant de sa vie, de ses goûts et de ses désirs. Toute la scène se distingue par une exquise bonhomie et un spirituel entrain; le contraste musical s'impose de lui-même entre ces deux personnages, l'un joyeux et en dehors, l'autre triste et concentré. L'inconnu offre enfin ses plus riches trésors à Daland s'il consent à lui donner pour femme sa fille Senta. Un marché aussi avantageux est vite conclu, et le duo se termine sur une coda brillante, mais légèrement teintée d'italianisme, si l'on considère les successions vocales de tierces et de sixtes, que nous signalons ici, parce qu'elles se feront de plus en plus rares, à mesure que l'auteur avancera dans sa carrière.

Cependant la mer est redevenue calme et le ciel bleu. Les deux nouveaux amis se séparent en se donnant rendez-vous pour le jour même au logis de Daland; les matelots norvégiens lèvent l'ancre en redisant à pleine voix le petit chœur qui ouvre l'acte, relié ici à la chanson du pilote, et, de son côté, le Hollandais se dispose à appareiller, lorsque la toile tombe.

Le court prélude du deuxieme acte n'est que la reproduction intégrale des quarante-quatre dernières mesures de l'acte précédent, unies à une vingtaine d'autres qui, empruntant leur dessin rythmé au chœur suivant, lui servent ainsi de préparation.

Nous sommes dans la demeure peu luxueuse du pêcheur Daland. Occupées à filer sous l'œil vigilant de dame Mary, la vieille nourrice, des jeunes filles chantent, en pensant au bien-aimé, ce délicieux chœur à trois parties : « Bourdonne et gronde, mon petit rouet, » auquel sa grâce légère et sa pointe de coquetterie ont depuis longtemps conquis la célébrité. Seule, Senta, la fille de Daland, reste silencieuse; enfoncée, les bras croisés, dans un large fauteuil, elle n'écoute ni la voix des fileuses, ni le bruit discret des rouets qu'imitent les altos brodant leur dessin uniforme à l'orchestre, mêlant leurs sextolets au rythme binaire de la mélodie, et formant une sorte de basse continue pendant la durée de la scene; ses regards sont invinciblement fixés sur un portrait accroché à la muraille du fond, un portrait d'homme au visage pâle, à la barbe brune et aux vêtements noirs. Cette contemplation muette semble l'absorber, et l'orchestre traduit sa pensée intime en soupirant un fragment de la ballade du *Vaisseau fantôme*. Les fileuses se moquent d'elle : « L'homme pâle trouble son cœur; que va dire Erick, l'amoureux, le chasseur ardent, qui d'une balle peut abattre son rival de la muraille? » Pour couper court à ces propos, elle chante elle-même l'histoire de l'infortuné, dont l'étrange destinée la tourmente.

Cette ballade, d'un grand effet à la scène, tout à la fois riche d'accents émus et comme empreinte d'une poétique mélancolie, n'est pas seulement le premier morceau de la piece qui fut composé; elle la résume à quelques égards, et les curieux pourront y retrouver en germe les principaux motifs qui servent de points de repère à l'œuvre. Le second couplet ne diffère point du premier; toutefois, entraînées par l'exemple et touchées de pitié, les jeunes filles l'accompagnent, en chantant à demi-voix les deux derniers vers. Mais, à la troisième reprise, Senta, saisie d'une inspiration soudaine, la figure illuminée, se tourne vers le portrait et, dans un élan superbe (*allegro con fuoco*), elle s'écrie : « Que je sois donc celle qui te délivre! Puisse l'ange de Dieu me montrer à toi! C'est par moi que tu obtiendras le salut! »

Aux dernieres paroles de Senta, un jeune homme a paru sur le seuil de la chambre : c'est Erick, son fiancé. « Le père arrive, » dit-il. Aussitôt, oubliant la sinistre légende, les jeunes filles s'éloignent, et leurs caquets se traduisent par un petit ensemble syllabique à quatre parties, vif, spirituellement tourné et du meilleur style d'opéra-comique. Resté seul avec Senta, Erick lui raconte un rêve qui l'a profondément troublé la nuit précédente. Il voyait s'approcher du rivage un navire inconnu; deux hommes en descendaient; l'un, le père de Senta, l'autre, l'homme du portrait; ils entraient dans la maison, Senta se jetait aux pieds de l'étranger, et tous deux, prenant la fuite, disparaissaient sur l'Océan. Avec une émotion croissante, Senta a écouté ce récit, et tout à coup, comme si elle s'éveillait de sa longue extase : « Il faut que je le voie, dit-elle, il faut que je meure pour lui; » et le pauvre Erick, éperdu, désespéré, se précipite hors de la maison, criant avec épouvante : « Elle est perdue! mon rêve disait vrai. »

Tel est le sujet de ce remarquable duo, simple et touchant au début avec son triste refrain : « Si mon cœur, hélas! éclate de douleur, alors dis-moi, Senta, qui parlera pour moi? » dramatique et puissant vers la fin, avec le récit plein de couleur du songe d'Erick. Au moment où, replongée dans ses rêveries, Senta murmure à demi-voix, comme se parlant à elle-même, le refrain de la ballade : « Ah! cette femme fidele, quand la trouveras-tu, pâle navigateur! » la porte s'ouvre brusquement, et Daland paraît accompagné du Hollandais. Le coup de théâtre est réussi; malheureusement la présentation beaucoup trop longue de l'étranger par son nouvel ami en atténue un peu l'effet. Ce morceau, un air véritable, a bien quelque entrain et une certaine rondeur qui ne semble pas en désaccord avec le personnage; mais ce n'en est pas moins une sorte de hors-d'œuvre musical, sans enchaînement réel avec la partition, écrit surtout en vue de l'interprète qui peut y briller à loisir, se complaire dans les sons qu'il file, et roucouler même un point d'orgue (!), un des derniers probablement qu'aura écrits Wagner.

Pourtant le bonhomme Daland veut mener rondement les choses. Présentation, déclaration, échange de promesses, célébration du mariage, sans doute aussi sa consommation, il souhaiterait que tout cela se fît le même jour, et il s'éloigne discrètement, pour ménager un tête-à-tête aux futurs époux. Ce nouveau duo présente, par son allure chevaleresque, un contraste curieux avec celui d'Erick et de Senta, et est couronné par une admirable phrase de la jeune fille : « Je connais les devoirs sacrés de la femme, » qui résonne fièrement, comme un véritable cantique en l'honneur de la fidélité.

Une ritournelle pimpante marque le retour de Daland, qui, parti depuis cinq minutes, vient déjà savoir si le pacte des fiançailles est conclu, et s'écrie

naïvement : « Vous avez, je pense, au gré de vos cœurs, donné cours à vos sentiments! Senta, mon enfant, dis, es-tu prête? — Voici ma main, » répond-elle simplement. Quelques mesures d'ensemble d'un court trio forment ainsi la coda de cet acte, et, tandis que les fiancés renouvellent leurs serments, l'une résignée, l'autre rendu à l'espérance et confiant dans l'avenir, le père voit ses vœux accomplis et ne se tient plus de joie.

Le troisième et dernier acte est très court; il contient pourtant une scène chorale longuement développée et qui emprunte au cadre où elle se joue une couleur très poétique. Nous voici par une nuit claire dans le petit port, bordé de rochers, où se dresse la maison de Daland. Au fond, deux navires, assez rapprochés l'un de l'autre, l'un sombre, silencieux, comme enveloppé d'une ombre fantastique : c'est le vaisseau du Hollandais; l'autre, au contraire, illuminé, plein de bruit et de vie. Les matelots norwégiens sont sur le pont, buvant, fumant, chantant et dansant. Après quelques mesures d'entr'acte où se retrouvent un fragment du duo d'Erick et de Senta et la ritournelle qui encadre le présent ensemble, tous entonnent un chœur à quatre parties : « Pilote, repose-toi, pilote, viens avec nous, hohé! hého! » chœur non seulement bien traité, mais sonore et vigoureux d'accent. Puis, comme dans le *Prophète,* les jeunes filles s'avancent portant sur la tête des corbeilles pleines de provisions, et leur colloque avec les marins fournit la matière d'un épisode charmant, semé de traits piquants, amusants même, et animé par une verve musicale du meilleur aloi. On se moque à plaisir de ce navire mystérieux dont les habitants semblent morts, et les facéties basses et vulgaires des matelots contrastent plaisamment avec l'ironie plus douce et plus timide des jeunes filles, qui n'osent porter leurs victuailles à cet équipage inconnu, et aux offres réitérées desquelles répond un silence effrayant.

Après le départ des marchandes, un spectacle étrange se déroulait jadis : la lutte terrible, désespérée, du vaisseau hollandais contre une tempête surnaturelle qui soulevait les vagues et les éclairait sinistrement, tandis qu'autour du vaisseau macabre l'air et la mer demeuraient paisibles comme auparavant; les deux équipages se renvoyaient leurs chants tour à tour gais et farouches, jusqu'à l'instant où, comme au brusque dénouement d'un rêve, la vision s'évanouissait. Ce tournoi musical d'un nouveau genre, cette lutte à gorge déployée jointe au déchaînement fantastique de tous les éléments, avait un caractère de sauvage grandeur, dont une musique rude et passionnée accusait encore le relief. L'économie peu sérieuse de quelques minutes a fait couper cette scène, qu'il est permis de regretter.

Nous touchons à l'épilogue du drame. Erick vient d'apprendre le mariage de sa fiancée; vainement il lui reproche ses serments oubliés, en soupirant une cavatine sentimentale qui, à ce moment de l'action, peut passer pour inutile (Senta s'est donnée à un autre et ne se reprendra plus), lorsqu'un simple malentendu achève de brusquer le dénouement. Le Hollandais est survenu, il a vu son rival prendre la main de celle en qui il avait foi; il se croit trompé, et, donnant à son équipage le signal du départ, il s'éloigne rapidement du rivage. Mais Senta gravit le sommet des falaises qui dominent la mer, et de là, criant au voyageur damné : « Gloire à ton ange libérateur! Gloire à sa loi! Regarde, et vois si je te suis fidèle jusqu'à la mort! » elle se précipite dans les flots. Le navire s'abîme et sombre au même instant. Alors s'élève au-dessus de la mer la double image des deux fiancés que la mort a unis pour l'éternité, et, dans la lumière magique où leurs silhouettes enlacées se détachent, le Hollandais et Senta apparaissent transfigurés. Cette scène finale ne manque pas de grandeur, et, pour la traiter, le musicien s'est montré digne du poète; une sorte de passion farouche, de rage fébrile, l'agite et l'entraîne; il souffre, il pleure, il trouve des accents désespérés, et l'habileté de la facture contribue encore à mettre en valeur ce qu'il a lui-même appelé le « coloris caractéristique du sujet légendaire ».

Des critiques formulées à l'apparition du *Vaisseau fantôme,* quelle est celle qui subsiste au bout de tant d'années? Nos oreilles sont habituées à de tels déchaînements de sonorité que ceux-ci ne nous assourdissent plus guère; la mélodie pour la mélodie se fait de jour en jour si rare que nous trouvons là, au contraire, de quoi satisfaire amplement notre goût; bien des hardiesses de ce temps lointain sont devenues les procédés courants d'aujourd'hui; tout au plus pourrait-on relever un abus singulier des tremolos et des mesures à quatre temps.

Quoi que l'on pense de ces menues critiques, l'œuvre reste dans son ensemble curieuse et attachante à plus d'un titre. On devine qu'en y travaillant Wagner ne perdait pas de vue son cher et vénéré modèle, Weber; il variait l'exécution, mais s'inspirait du même esprit. Tous deux s'efforcent de rompre avec la tradition; ils veulent obéir à leur nature et non plus aux conventions; ils entendent rester Allemands et faire acte d'Allemands. Le *Freischütz* est la légende de la forêt; le *Hollandais volant* est la légende de l'Océan, et, comme le chef-d'œuvre de Weber, il représente aussi un des types les plus achevés de ce que l'on est convenu d'appeler l'opéra de demi-caractère.

Tannhæuser.

Dresde, 21 octobre 1845.

Wagner ayant dit lui-même comment il avait été amené à choisir le sujet de *Tannhæuser* et à l'écrire lui-même, il y aurait quelque présomption à chercher ailleurs nos informations.

Il écrit tout d'abord, dans une *Communication à mes amis :*

« La légende allemande de *Tannhæuser* me tomba entre les mains; cette merveilleuse figure de l'imagination populaire s'empara aussitôt de moi avec la plus grande violence; elle n'aurait pu produire plus tôt cet effet sur moi.

« Le personnage de Tannhæuser n'était pas pour moi une apparition tout à fait nouvelle; il y avait déjà longtemps que j'avais fait connaissance avec lui par le récit de Tieck. Il avait exercé autrefois sur ma jeune imagination une influence mystique et fantastique, dans le genre de celle produite par les récits d'Hoffmann; mais cette influence n'avait pas été plus loin, elle ne s'était pas étendue au domaine de mes instincts de création artistique.

« Maintenant je me retrouvais en face de ce « Concours des chanteurs », cet épisode et son cadre, où j'avais autrefois senti avec infiniment d'émotion le souffle de la patrie, sous sa forme la plus simple et la plus pure. Cette rencontre me conduisit à l'étude du poème en haut allemand sur le « Concours des

chanteurs »; j'eus la bonne fortune d'avoir communication du texte par un philosophe allemand de mes amis, qui l'avait, par hasard, en sa possession.

« Ce poème, comme on sait, se rattache directement à un grand récit épique, *Lohengrin;* j'étudiai aussi ce dernier poème, et c'est ainsi que d'un seul coup un nouveau monde de sujets poétiques se révéla à moi, monde dont je n'avais pas eu le moindre pressentiment auparavant, absorbé que j'étais par la recherche à peu près exclusive de données déjà parachevées et appropriées au genre « opéra ».

Wagner a dit aussi comment, le poème conçu, il l'avait exécuté :

« Mon *Tannhæuser* peut se distinguer encore de l'opéra sous le rapport du *poème dramatique.* Loin de moi la pensée d'attribuer à ce poème plus de valeur qu'il n'en a, comme production poétique proprement dite : je ne veux en faire ressortir qu'un seul trait, c'est que, bien qu'établi sur le terrain du merveilleux légendaire, il contient une action dramatique développée avec suite, dont le fond et l'exécution ne renferment absolument aucune concession aux exigences banales d'un livret d'opéra. Mon but est d'attacher, avant tout, le public à l'action dramatique elle-même, sans qu'il soit obligé de la perdre un instant de vue; tout l'ornement musical, loin de l'en détourner, ne doit lui paraître au contraire qu'un moyen de le représenter. La concession que je me suis interdite quant au sujet m'a donc affranchi en même temps de toute concession quant à l'exécution capitale. Et vous pouvez trouver ici, sous la forme la plus précise et la plus exacte, en quoi consiste mon *innovation.* Elle ne consiste aucunement dans je ne sais quelle révolution arbitraire, toute musicale, dont on s'est avisé de m'imputer l'idée, la tendance, avec ce beau mot : « Musique de l'avenir. »

Quant aux origines, c'est une légende thuringienne du moyen âge qui a fourni à Wagner le cadre et le sujet de son drame. Les chroniques rapportent qu'à la fin du XIIe siècle, les « chanteurs d'amour » se réunissaient à Wartburg pour s'y adonner à des luttes poétiques. Non loin de ce domaine, où régnait le landgrave de Thuringe, une tradition plaçait, perdu dans les rocs et les cavernes d'un mont dénudé, le redoutable Venusberg, dont le nom seul épouvantait les honnêtes populations de ces contrées. Un chevalier du nom de *Tannhæuser* était célèbre parmi les poètes chanteurs qui prenaient part à ces concours de la Wartburg, dans lesquels les concurrents engageaient quelquefois leur vie.

Dans son drame, Wagner met en présence les deux éléments de l'amour humain : le désir de la volupté et la tendresse pieuse et héroïque, la poursuite des joies sensuelles et la recherche de l'idéal chaste et sacré.

Le livret de *Tannhæuser* porte comme sous-titre « ... et le tournoi des chanteurs à Wartburg ». Heinrich Tannhæuser, dont le nom figure dans les chroniques du XIIIe siecle, était un des *minnesinger,* ou chantres d'amour, qui se faisaient entendre en des tournois lyriques. La tradition populaire rapporte qu'il fut amoureux de dame Vénus, que la déesse ne se montra pas cruelle, mais qu'au sortir de ses bras il fit longue et dure pénitence. Voici le scénario qu'a établi Wagner en fusionnant le *Tannhæuser-lied,* la paraphrase de Tieck, la « Guerre de Wartburg », *der Wartburgkrieg,* poème du moyen âge, et le mystique finale du *Faust* de Gœthe, la redemption du pecheur par l'intercession toute-puissante de l'amour.

Le chevalier Tannhæuser, cédant à l'entraînement des sens, a quitté la Wartburg, paradis des chantres d'amour, et sa chaste fiancée, Élisabeth, nièce du landgrave de Thuringe, pour le Venusberg, la montagne maudite où trône la Vénus païenne, au fond d'une grotte de cristal. Vénus s'est montrée aussi complaisante pour Tannhæuser qu'Armide pour Renaud.

Au lever du rideau, nous voyons le chanteur étendu aux pieds de la déesse, près du lac d'azur. Bacchantes, nymphes et sirènes mènent leur ronde voluptueuse autour du couple assoupi. Mais Tannhæuser se réveille, et le souvenir de la vie passée l'obsède; ayant savouré toutes les ivresses sensuelles, il aspire aux jouissances idéales. Avec l'ingratitude de la passion assouvie, il renie Vénus : « Déesse de la volupté, ce n'est pas en toi que reposent ma paix, mon salut, c'est en Marie. »

La caverne s'écroule; Tannhæuser se retrouve dans la salle de la Wartburg et tombe à genoux devant l'image de la madone. Ses rivaux du tournoi, les autres *minnesinger,* qui n'ont pu soupçonner la fugue au Venusberg, l'arrachent à la mystique contemplation. Ils l'adjurent de les suivre chez le landgrave, où va s'engager la lutte suprême, et son généreux émule, Wolfram d'Eschenbach, prononce le nom d'Elisabeth, dont il est, lui aussi, l'amant mystique. Tannhæuser n'hésite plus : « Près d'elle, conduisez-moi près d'elle! Je le reconnais maintenant, le monde que j'avais déserté! »

Deuxième acte : la salle des chanteurs à la Wartburg. Tannhæuser est aux pieds d'Élisabeth, mais la jeune fille, symbole de l'amour loyal et pur, le relève avec une tendresse confiante. C'est l'absolution, et ce serait le salut de l'échappé du Venusberg si la déesse ne veillait sur sa proie. Au milieu du tournoi, en réponse aux mystiques effusions de Wolfram, qui célèbre les joies platoniques de l'adoration respectueuse, elle souffle à Tannhæuser une ode brûlante, le *los* de la volupté : « Pauvres mortels, qui jamais ne connûtes l'amour, partez, allez au Venusberg. » Ce blasphème met en fuite les femmes apeurées, et les minnesinger se jettent, l'épée nue, sur Tannhæuser. Il périrait si Elisabeth ne le couvrait de son corps. L'héroïque intervention apaise la colère des chevaliers, et en même temps convertit le pécheur. Les lèvres collées au bord de la robe immaculée, il jure de se joindre aux pèlerins qui prennent le chemin de Rome.

Troisième acte : la vallée de la Wartburg, à l'automne. Le jour baisse; Élisabeth, prosternée devant l'image de Marie et respectueusement gardée par Wolfram, attend le retour des pèlerins. Ils passent en chantant les mérites purificateurs de la pénitence, et Tannhæuser n'est pas avec eux. Elisabeth, douloureuse, mais résignée, offre sa vie à la madone, pour le salut du pécheur. Une voix intérieure lui apprend que son vœu est exaucé; elle gravit lentement le sentier de la montagne; elle va au-devant de la mort, tandis que Wolfram salue l'étoile qui s'envole loin de cette vallée terrestre pour entrer dans l'éternité bienheureuse.

A peine Élisabeth a-t-elle disparu que Tannhæuser se précipite sur la scène, criant à tous les échos la sentence du pontife : « De même que cette crosse, dans ma main, ne se parera plus d'une fraîche verdure, ainsi jamais tu ne verras, dans la fournaise infernale, refleurir pour toi la délivrance. » Damné, il invoque l'Enfer et les joies du Venusberg qui s'illu-

mine, montrant l'apothéose de la déesse. Mais Wolfram prononce le nom d'Élisabeth, et l'enchantement disparaît. Au fond de la scène passe le cortège funéraire d'Elisabeth; Tannhæuser expire près du cadavre de la bien-aimée, pendant que les pèlerins lèvent au ciel la crosse reverdie.

« Ce scénario est, a dit Baudelaire, la représentation des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu. » Certes la donnée n'est pas neuve, et, sans sortir du domaine de l'opéra, le *Freischütz*, *Faust* et surtout *Robert le Diable* ont un point de départ analogue. Mais il appartenait à Wagner de broder des variations originales sur ce vieux thème, et nul autre que lui, sans doute, n'eût eu la hardiesse de nous montrer dans les bras de la déesse antique le héros d'un drame du moyen âge où le pape lui-même finit par jouer un rôle.

Hâtons-nous de le dire, Vénus, dans la pensée du poete, n'est plus la divinité radieuse qui domine le monde, et dont l'éclat rayonne avec la splendeur du jour. Les dieux ont fui dans les ténèbres du moyen âge. Le « Crépuscule », comme Wagner écrira plus tard, les a touchés de son aile. Vénus, avec sa cour de faunes et de sirènes, s'est réfugiée au sein de la terre, dans une grotte profonde, où il semble qu'elle se cache comme si elle avait honte de sa propre beauté. Lorsque la toile se lève, Tannhæuser repose à ses pieds. Nymphes et bacchantes traversent la scène, emportées dans une ronde bruyante à laquelle répond de loin, comme un écho, le chant des sirenes. Les danses cessent un moment, puis recommencent et arrivent au dernier degré d'impétuosité, jusqu'à l'instant où une sorte de langueur se fait sentir et met fin à cette scène mimée. La grotte se remplit alors de vapeurs épaisses et ne laisse plus voir que Vénus et Tannhæuser demeurés seuls dans leur attitude première.

Pour traiter ce long épisode, dans lequel il se refusait à voir le prétexte d'un ballet, Wagner a conçu une sorte de symphonie d'un tour nouveau, d'une allure superbe et passionnée. Le motif principal a déjà figuré dans l'ouverture, que nous analyserons plus tard. Le lecteur se rappelle cette phrase grimaçante, aigre, qui se détache sous le continuel tremolo des violons. Emportés en un tourbillon, les intruments à cordes semblent s'élancer au fond de l'orchestre pour en escalader les sommets; ils retombent, ils reviennent à la charge; ils se précipitent de nouveau. Tout cet orchestre grince et gronde, coupé seulement par le chant poétique des sirènes, seize mesures dont les quatre premières sont exposées seules tout d'abord, et s'interrompent mystérieusement sur le troisième renversement de la septième diminuée. Cet accord, souvent pauvre et vulgaire, devient ici délicat et pénétrant; le long retard de la septième aboutissant à un accord de tierce mineure et quarte augmentée caresse doucement l'oreille; il y a là comme une note typique que nous retrouverons aussi fraîche, aussi pure au premier acte de *Rheingold*. Les sirènes sont les sœurs des filles du Rhin, et déjà leurs voix se confondent.

La tempête s'est apaisée de nouveau, le formidable mugissement des instruments à vent résonne encore pour s'éteindre peu à peu, cette fois, dans un vaste *diminuendo* longuement préparé et sûrement conduit. En ce moment Tannhæuser relève la tête, comme s'il sortait d'un rêve. Il veut fuir; il supporte impatiemment cette vie de délices factices. Vénus essaye de distraire le chevalier de ses sombres pensées; elle lui présente une harpe et l'invite à chanter encore l'amour, à retrouver, pour célébrer ses triomphes et ses joies, les sublimes accents qui l'ont vaincue elle-même. *Tannhæuser*, pris d'une résolution subite, se redresse dans un mouvement de rage et de noble fierté et chante en effet. Il dit la gloire de la déesse et sa beauté radieuse; il dit aussi ses propres souffrances, ses désirs inconscients de liberté, et par trois fois retentit ce chant d'ivresse. A l'étonnement de Vénus, à son courroux, il n'oppose qu'un mot, toujours le même : « Partir! » La volupté l'énerve; il « aspire à la douleur ». Par trois fois la mélodie se reproduit sans variantes, très carrée, très franche, avec quelque chose de fougueux et de véhément. En revanche, l'accompagnement se modifie et s'anime: non seulement la tonalité de chaque couplet s'élève d'un demi-degré, mais le tracé même du dessin de l'orchestre se complique avec une sorte de régularité voulue, de précision minutieuse, assez rare dans l'œuvre de Wagner pour mériter d'être signalée.

Vénus, tour à tour interdite et résignée, mêle à peine sa voix aux accents du chevalier. Un seule fois elle intervient : « Mon bien-aimé, lui dit-elle, viens, laisse-toi conduire; » et sous la pédale supérieure des violons frémissant à l'aigu, cette adorable phrase se glisse séduisante, pleine de promesses; au loin, les sirènes renouvellent une fois de plus leur appel amoureux. Mais le charme est rompu; le mortel, égaré un instant, a retrouvé son énergie et sa raison. « Pars donc, s'écrie Vénus, en un suprême défi ; pars, mais tu reviendras! » Et la grotte disparaît, tandis que, par un changement de décor d'un contraste ingénieux, Tannhæuser, immobile à sa place, se retrouve au milieu d'une forêt, dans une vallée qui s'étend au pied de la Wartburg.

A gauche, sur une avancée de rocher, un jeune berger joue du chalumeau, et la naïveté de cet enfant, son insouciance, traduites à merveille par une mélodie très simple, d'une fraîcheur et d'une grâce exquises, forment une double opposition, d'abord avec l'attitude troublée de Tannhæuser, perdu dans ses rêveries, ensuite avec la gravité pleine de noblesse et de recueillement des pèlerins qui vont à Rome implorer le pardon de leurs fautes, et dont le cortège s'avance à pas lents. Ce superbe chœur d'hommes, justement célèbre, est composé à quatre parties, sans accompagnement. Seul le pâtre continue, comme au hasard, ses variations sur le chalumeau, et mêle aux pieux accords sa note champêtre. Il se tait lorsque les pelerins passent auprès de lui; alors il s'incline avec respect; puis, agitant son chapeau en signe d'adieu : « Dieu vous protège! leur dit-il; Dieu protège votre pèlerinage! Priez pour une pauvre âme! »

Tout à coup résonne le bruit de plus en plus distinct et rapproché d'une fanfare de chasse. Un cor fait entendre son appel joyeux; un autre plus lointain lui répond; la forêt s'emplit de bruit et de mouvement. Hermann, landgrave de Thuringe, arrive au lieu du rendez-vous, et ses compagnons viennent l'y rejoindre peu à peu, sans profiter de l'occasion pour entonner le traditionnel « chœur des chasseurs », discrétion dont le mérite revient au bon sens du compositeur et vaut une mention. Dans ce penitent agenouillé ils reconnaissent leur ami disparu, leur rival aux tournois poétiques, le chevalier chanteur Tannhæuser. Ils l'interrogent, ils le sollicitent de rester

parmi eux. Le malheureux résisterait encore si le nom d'Élisabeth, prononcé par l'un d'eux, n'achevait de dissiper son rêve. De la bouche même de Wolfram il apprend qu'Élisabeth, la niece du landgrave, n'était pas insensible au charme de sa voix, et que, depuis son brusque départ, elle n'anime plus de sa présence les cours d'amour dont elle était la reine. Un tel aveu doit rendre l'espoir à ce cœur troublé. *Tannhæuser* redevient le chevalier d'autrefois, et le landgrave et ses amis célèbrent dans leurs chants le retour inespéré de l'ami qu'ils croyaient à jamais perdu.

Telle est la situation dramatique de cette scène finale, qualifiée trop légerement par quelques-uns de « septuor à l'italienne ». La coupe générale du morceau est bien plus libre, plus indépendante; les lignes n'ont plus cette régularité voulue et prévue qui enferme le jet mélodique dans un moule de convention. S'il est vrai que la coda puisse affecter les allures d'une strette, du moins se produit-elle sans le secours de ces inévitables accords qui, seize mesures durant, et même davantage, annoncent une fin sans cesse retardée et indéfiniment ajournée par les mêmes ressources harmoniques. De plus, il est bon de noter que les répétitions, obligées dans la forme soi-disant classique de ces sortes de morceaux, ne se rencontrent pas ici. Dans la premiere partie du finale, ce qu'on pourrait appeler l'exposition, la phrase en *la*, tres courte d'ailleurs, par laquelle Wolfram salue si noblement l'ami retrouvé, est reprise en partie seulement par l'orchestre sous les tenues des voix; le même arrangement se rencontre dans le finale proprement dit, où la délicieuse phrase en *ré* de Wolfram : « Était-ce un charme, un saint pouvoir? » se transforme et devient le point culminant de l'ensemble. Ce qu'on ne peut nier, en tout cas, c'est l'effet musical de ces sept voix d'hommes dont les parties, parfois plus apparentes que réelles, ne s'en marient pas moins avec une incontestable originalité et une ampleur singuliere.

Le deuxième acte nous introduit au château de Wartburg. Élisabeth est heureuse de revoir cette vaste salle des fêtes où elle n'entrait plus depuis la disparition de Tannhæuser, et sa joie s'exhale en un chant plein d'une fiere allégresse, présenté d'abord par l'orchestre, en forme d'entr'acte, avant le lever du rideau. Wagner le qualifie d'*air*, sans doute en souvenir de son maître Weber, dont on reconnait encore l'influence dans la concision de la phrase et le tracé des contours; mais ce n'est déjà plus une mélodie dans le sens habituel du mot; c'est un élan joyeux, un cri de triomphe, que souligne et anime le perpétuel *agitato* de l'accompagnement. Le duo suivant ne mérite pas les mêmes éloges. Sans doute l'aveu d'Élisabeth confessant son amour à Tannhæuser témoigne d'un certain éclat; sans doute dans la disposition générale plus d'un détail a son prix; la maniere notamment dont les voix se mêlent vers la fin est gracieuse et non sans mérite; mais l'ensemble pêche par un défaut toujours rare chez Wagner, même en ses œuvres de début, l'absence d'originalité.

L'heure du tournoi, du concours du château a sonné. Élisabeth et son oncle viennent se placer à droite, sur le devant de la scene, pour recevoir leurs nobles invités dont le défilé sert de prétexte à cette marche fameuse, le premier sans contredit de tous les morceaux de *Tannhæuser* qui soit devenu populaire en France, type achevé d'une des formes musicales à la fois les plus attrayantes et les plus dangereuses, car il y faut sauver de la banalité la franchise nécessaire de motifs en dehors, précis, nets et régulierement agencés. Peu à peu tous les gradins de la salle se sont remplis, et six concurrents ont pris place sur des sièges réservés : Tannhæuser, Wolfram d'Eschenbach, Walter de la Vogelweide, Biterolf, Henri le Scribe et Reimar de Zweter. Le landgrave, ayant à sa droite Élisabeth, prononce, sous forme de récitatif largement déclamé, ce que nous appellerions le discours d'ouverture, et pose le sujet à traiter : approfondir la nature de l'amour. « Qui le pourra, ajoute-t-il, qui chantera le plus dignement l'amour, que celui-là reçoive le prix des mains d'Élisabeth; que sa demande soit aussi haute, aussi hardie qu'il voudra, je prendrai soin qu'elle soit exaucée. »

Sur une délicieuse ritournelle d'orchestre, presque classique en sa forme, quatre pages recueillent dans une coupe d'or, qu'ils présentent ensuite à Élisabeth, les noms des concurrents, et la lutte commence. Wolfram, Walter, Biterolf, célèbrent à tour de rôle l'amour pur et chaste, la joie idéale des cœurs qui s'attirent, les sublimes rêveries des êtres qui s'aiment par l'esprit et non par les sens, improvisations souvent empreintes d'une réelle noblesse, quoique un peu trop uniformes d'accent et d'une similitude fâcheuse de mesure et de coupe. L'assemblée applaudit. Mais Tannhæuser a relevé la tête. De telles approbations ont secoué sa torpeur. Il dit, lui, le plaisir et l'ivresse de la chair, la soif qui desseche les levres brûlantes, et, s'enflammant de plus en plus, il entonne, dans une sorte d'extase infernale, l'hymne passionné qui jadis a retenti dans la grotte mystérieuse de la deesse, mais avec rage cette fois : « Pauvres humains, s'écrie-t-il enfin, vous qui croyez connaître l'amour, partez, allez au Venusberg! »

Ces mots impies ont déchaîné l'orage. L'indignation est à son comble. Les assistants se sauvent, epouvantés de tant d'audace. Seuls le landgrave, les chanteurs et les chevaliers sont restés. Ils tirent l'épée et vont châtier le sacrilège, lorque, faisant à Tannhæuser un rempart de son corps, Elisabeth arrête ces bras menaçants : « Arrière ! dit-elle. Qu'est-ce que la blessure de votre glaive auprès du coup mortel que j'ai reçu de lui ? Il peut se repentir, et vous ne devez pas ravir au pécheur son espérance! » Cette héroïque supplication coupe en deux la première partie de ce long finale et forme un des plus beaux mouvements dramatiques qui existent au théâtre. Au point de vue musical, c'est aussi la déclamation lyrique dans sa plus noble simplicité, dans sa plus touchante beauté.

La jeune fille a gagné sa cause. Tannhæuser a courbé la tête. Les cris de haine ont cessé; les épées se sont abaissées, et toutes les voix se confondent en un chant de commisération et de pitié. La phrase est large, bien vocale, et se prête à merveille aux savantes complications des parties. Vers la fin, le crescendo obligé avec son brusque effet de *piano* succédant au *forte*, puis l'interruption subite de l'orchestre, forçant les chanteurs à terminer *diminuendo* et sans accompagnement, sont des effets malheureusement connus et qui assignent une date à l'œuvre. Quelques taches de ce genre se retrouvent encore dans la seconde partie du finale marquée par l'intervention du landgrave, qui, bannissant le coupable, lui indique le chemin du salut. Voici que les pelerins passent, gagnant la Ville Sainte au prix de mille fatigues. C'est l'espoir du pardon; c'est la délivrance. « A Rome, s'écrie Tannhæuser éperdu, a Rome! »

Cette scène évoque par l'importance de ses dimensions, par la disposition de l'ensemble comme par

l'agencement des détails, le souvenir de ces finales, d'une solide ampleur, dont le modele, venu d'Italie, se modifia sur la terre de France et revêtit une forme plus large, plus imposante, entre les mains de Meyerbeer et d'Halévy. Remarquons que l'auteur ne disposait ici que d'une voix de soprano, la partie d'Elisabeth, et qu'il devait la ménager habilement pour l'opposer avec succès, c'est-à-dire avec effet, aux masses chorales des voix d'hommes qui dominaient tout l'ensemble. En réalité, cette dernière partie du finale se compose d'une seule phrase, très longue, il est vrai, puisqu'elle comporte cinquante-quatre mesures, et très large, solennelle, pompeuse comme un chant d'église. Exposée une première fois par les ténors et les basses, dont les nombreuses parties suivent la mélodie pour ainsi dire note à note et lui tressent une harmonie d'accompagnement riche et serrée, la phrase est redite *in extenso* et sans variante par le soprano; elle se déroule alors plus claire, plus lumineuse, tandis que le chœur la soutient par une sorte d'arpège vocal dont les diverses notes passent d'une partie à l'autre, se répondant, se complétant, fragments d'accords dont la réunion forme un tout sonore et puissant. Pour finir, une coda longuement développée, qui n'est plus un chant proprement dit, mais une suite d'accords scandant la mesure et reliés les uns aux autres avec une variété qui n'admet pas la répétition, pendant qu'à l'orchestre continue à se dérouler avec une évidente obstination un contrepoint dont la trame solide enveloppe en quelque sorte tout cet ensemble, depuis la première jusqu'à la dernière mesure. Ajoutons qu'en dépit de grandes beautés, l'excessive étendue de ce finale est rendue plus sensible encore par l'uniformité des mesures, dont 472 sur 509 sont à quatre temps. (La célèbre bénédiction des poignards compte seulement 32 mesures de moins, mais présente une bien autre variété rythmique.) Aussi l'usage a-t-il fait pratiquer des coupures qui l'allègent et le ramènent à de justes proportions.

L'entr'acte du second acte reproduit par anticipation l'air d'Élisabeth; l'entr'acte du troisième reproduit de même, à l'exception de quelques mesures au début, le récit du voyage à Rome que va faire tout à l'heure Tannhæuser. Remarquons en passant que, dans ses ouvrages postérieurs, Wagner ne se serait plus permis un procédé aussi expéditif : ou il eût supprimé l'entr'acte, ou il l'eût ecrit de manière à lui donner une valeur propre, une raison d'être véritable.

La toile se lève sur le décor du deuxième tableau du premier acte. Wolfram descend des hauteurs qui dominent la vallée et promène sa rêverie dans la forêt silencieuse. Lui aussi il a aimé, il aime; mais l'aveu de son amour expire sur ses lèvres, et il assiste, témoin discret, à la scène touchante du retour des pèlerins. Élisabeth, prosternée aux pieds d'une statue de la Vierge, cherche des yeux celui qu'elle attend toujours. Vain espoir : Tannhæuser n'est pas parmi eux. Ce chœur des pèlerins emprunte à celui du premier acte son second motif, l'espece de marche harmonique montant par intervalle de tierce mineure et d'un effet si pénétrant; encore est-il présenté ici avec le rythme ternaire; mais le premier theme est nouveau, ou du moins n'a figuré que dans l'ouverture. C'est lui qui se développe avec tant d'ampleur sous l'accompagnement caractéristique de violons dont nous parlerons plus loin.

Cependant les pèlerins ont lentement défilé. Leurs derniers accents se font entendre encore, puis se perdent dans le lointain, sans orchestre, interrompus bizarrement sur un accord de septième dominante qui ne se résout pas, et dont le vague rapport avec la tonalité présente a dû passer en son temps pour un gros germanisme.

Ici nous trouvons la prière si connue d'Élisabeth, si expressive malgré sa contexture un peu flottante, placée, comme celle de *Rienzi*, au seuil du dernier acte, mais d'un sentiment mélodique très différent, et un morceau plus célèbre encore, la romance de l'étoile. Par son tour personnel et poétique, par la richesse du récitatif qui l'encadre, par le dessin heureux de la phrase principale, par les ressources qu'elle offre pour faire valoir la voix de baryton, cette page exquise restera longtemps un des meilleurs arguments à invoquer lorsqu'il s'agira de confondre ceux qui accusent Wagner de n'être pas « chantant », comme on dit vulgairement, c'est-à-dire de ne pas trouver des mélodies. Combien en pourrait-on citer dans le répertoire contemporain d'aussi pures, d'aussi franchement belles?

Mais nous touchons au dénouement que prépare le long récit, durement qualifié jadis et reconnu magnifique aujourd'hui, du pelerinage à Rome. Scribe aurait trouvé là le canevas d'un acte entier; Wagner a préféré ne pas montrer le tableau et le raconter. C'est le récit épique substitué au drame proprement dit; mais si le systeme prête le flanc à la controverse, la musique s'impose d'elle-même par sa gradation d'intérêt, sa variété relative, sa puissance d'expression. On souffre avec Tannhæuser pendant la première partie du voyage, ou la dureté de cet accompagnement pénible et comme âpre trahit les difficultés du chemin; on espère avec lui quand le chant des fidèles résonne sous les voûtes sacrées, appelant la clémence de Dieu; avec lui enfin on retombe écrasé sous la main qui maudit, anéanti par la réponse impitoyable du pontife qui a dit, au lieu de pardonner : « Si tu as partagé ces voluptés criminelles, si tu as enflammé ton cœur au feu de l'enfer, c'en est fait, tu es damné pour jamais. De même que cette crosse dans ma main ne se parera plus d'une fraîche verdure, ainsi jamais tu ne verras dans la fournaise infernale refleurir pour toi la délivrance. » Aussi comprend-on que, révolté, le malheureux songe à reprendre la route du Vénusberg. Vainement Wolfram cherche à le retenir. Tannhæuser a invoqué la déesse aimée. Au milieu des nuages qui, peu a peu, couvrent la scène, Vénus se laisse entrevoir, répondant à l'appel du chevalier et, comme jadis, l'attirant de sa voix caressante. C'est, en quelque sorte, la situation de *Robert le Diable*, à la fin du cinquième acte, entre Alice et Bertram qui se disputent le cœur du héros prêt à succomber. Seulement, tandis que Meyerbeer construit là un trio de toutes pièces, avec tous matériaux nouveaux, Wagner se borne à reproduire, sans grands changements et jusque dans la même tonalité, la scène du premier acte. Comme dans *Robert*, enfin, Wolfram, remplaçant Alice, triomphe au nom de la morale et de la vertu. Il prononce le nom magique d'Elisabeth, qui pour la seconde fois ramène le pécheur; les nuages se dissipent et l'apparition infernale s'évanouit.

Un cortege arrive du fond de la vallée; en tête les pèlerins, puis des seigneurs portant un cercueil entouré de feuillage ou repose à découvert le corps d'Elisabeth. « Sainte Élisabeth, priez pour moi, » s'écrie Tannhæuser en s'agenouillant devant le cadavre; et il tombe lui-même pour ne plus se relever.

Mais à ce moment la puissance de la prière et de la force de l'amour ont produit un miracle. La crosse du pèlerin s'est couverte de verdure, et de pieuses mains la portent triomphalement, tandis qu'un chant de gloire monte au ciel pour célébrer le pardon du pécheur et la bonté du Tout-Puissant.

Il peut sembler étrange de terminer l'étude d'une œuvre dramatique par l'ouverture qui justement lui sert de début. Mais de tels morceaux ont indifféremment la signification d'une préface ou d'une table des matières, surtout lorsqu'ils sont, comme celui-ci, la mise en œuvre peu modifiée de quelques motifs de la pièce. Le chant des pèlerins du troisième acte, d'une part; de l'autre, des fragments de la scène du Vénusberg, c'est-à-dire la pantomime infernale, le chant de volupté du chevalier et l'appel amoureux de la déesse, en marquent les points de repère. Il ne reste plus qu'à admirer la large ordonnance de l'ensemble, l'heureuse opposition de ces divers thèmes entremêlés, symbolisant par leurs retours la lutte du ciel et de l'enfer, enfin la puissance de sonorité dont l'explosion, savamment préparée, magnifiquement soutenue, trahit la main d'un maître. Nous admirons de même, à l'encontre de Berlioz, le dessin continu que tracent les violons dans la coda qui se déroule avec une sorte d'opiniâtreté au-dessus du chant fondamental. L'effet en est irrésistible, et la critique qu'en fait Berlioz est d'autant plus surprenante que lui-même avait donné dans le finale de *Roméo et Juliette* le modèle de ce curieux dessin. Certes, il eût plus justement fait de blâmer l'abus déjà signalé par nous de la mesure à quatre temps. Des 4.777 mesures dont se compose *Tannhæuser*, 3.094 sont à quatre temps, 1.202 à 2 temps, 163 à 3/4, 149 à 6/8, 106 à 6/4, 46 à 2/4, 13 à 3/2 et 4 à 12/8.

Lohengrin.

Weimar, 28 août 1850.

Il n'est pas inutile de rappeler que le poème de *Lohengrin* a une triple origine : d'une part il se rattache au cycle du Saint-Graal, qui lui-même découle du cycle de Charlemagne (*Perceval breton, Roman du Graal*); d'une autre, il procède de la légende du Chevalier du cygne; en troisième lieu, on a pu l'assimiler à toute une série de mythes antiques tels que ceux de Sémélé et de Psyché, dans lesquels la curiosité féminine met en fuite le bonheur et tue l'amour.

C'est pendant l'été de 1845 que l'auteur de *Rienzi*, du *Vaisseau fantôme* et de *Tannhæuser* esquissa le poème de *Lohengrin*.

Après avoir longtemps dédaigné la légende d'Elsa, Wagner finit, dit-il lui-même, par y voir un mythe dont le sujet était dans le cœur même de la femme. Voilà bien, en effet, suivant la tres juste observation de M. Camille Bellaigue, le berceau de cette fable mystérieuse : « Elsa est fille de Psyché, fille ellemême d'Eve, qui la première voulut savoir et fut punie. La curiosité la fit coupable et malheureuse, condamnée a enfanter des malheureux. Et depuis, le désir de la science, éternel au cœur de l'humanité et amenant éternellement la souffrance, resta la vieille et dure loi que toutes les religions, celle des faux dieux comme celle du Dieu véritable, ont reconnue et subie, et dont l'histoire d'Eve, celle de Psyché, celle d'Elsa, paraissent les mélancoliques symboles. »

La scène se passe à Anvers, dans la première moitié du xe siècle. Personnages : Henri l'Oiseleur, empereur d'Allemagne; Frédéric de Telramund, comte de Brabant; Ortrude, sa femme, et Elsa de Brabant, réunis dans une prairie sur les rives de l'Escaut. Henri l'Oiseleur est assis à l'ombre d'un chêne séculaire; debout, à côté de lui, des nobles et des écuyers. En face, le peuple de Brabant entourant Frédéric et Ortrude. Au milieu, Elsa, accusée par Frédéric d'avoir donné la mort à son jeune frère. Elle ne se défend pas; elle se contente de regarder vaguement à l'horizon, évoquant l'image d'un mystérieux chevalier qui sera son défenseur. Dieu seul peut prononcer dans cette cause. On fait l'appel. « Si quelqu'un, clame le héraut d'armes, est venu pour soustraire en champ clos Elsa de Brabant au jugement de Dieu, qu'il s'avance. » L'appel demeure sans réponse, la cause est en péril. Elsa implore un second appel, et cette fois une nacelle apparaît dans le lointain, sur le fleuve; elle s'approche lentement, tirée par un cygne. Elsa pousse un cri de joie. Dans la nacelle se dresse son champion, le chevalier Lohengrin.

« Maintenant, chante le mystérieux voyageur en rendant la liberté au cygne, maintenant, mon cygne aimé, grâces te soient rendues. Retourne, à travers l'onde lointaine, aux lieux d'où tu as amené ta nacelle, ne reviens que pour notre bonheur. » Puis, se tournant vers Elsa, il lui demande si, en cas de victoire, elle consentirait à devenir sa femme. « Regarde, répond-elle, me voici à tes pieds; je m'abandonne à toi; mon corps et mon âme t'appartiennent. — Elsa, si tu veux que je devienne ton époux, il faut que tu me fasses une promesse : jamais tu ne m'interrogeras, jamais tu ne chercheras à savoir ni de quelle contrée j'arrive, ni quel est mon nom, ni qui je suis. »

Elsa promet, et le combat s'engage. Frédéric est vaincu. Lohengrin lui accorde la vie; le jugement de Dieu a prononcé en faveur d'Elsa, et un chant de victoire s'élève vers le ciel. « Retentis, chant de victoire à la louange du héros; gloire à ta visite, honneur à ta venue, salut à ta race, défenseur de l'innocence. C'est toi seul que nous célébrons, c'est pour toi que nos chants résonnent; jamais un héros tel que toi ne reviendra dans ce pays. »

Le deuxième acte se passe dans le bourg d'Anvers. Au milieu, dans le fond, la demeure des chevaliers; à gauche, le gynécée; à droite, porte de l'église. Il fait nuit; les fenêtres du palais sont brillamment éclairées; on célèbre, la coupe en mains, la victoire de Lohengrin et les fiançailles d'Elsa. Sur les marches de l'église sont assis, couverts de vêtements sordides, Frédéric de Telramund et Ortrude, les deux vaincus du jugement de Dieu. Ortrude observe avec une fierté haineuse les fenêtres de la salle des fêtes; Frédéric regarde à terre, puis tout à coup il rompt le silence : « Debout, compagne de mon infamie! Le jour, à son lever, ne doit pas nous voir ici. » Ortrude refuse de partir, elle médite la vengeance, car elle est voyante, c'est-à-dire sorcière, et elle a deviné le secret du chevalier au cygne, qu'elle murmure à l'oreille de Frédéric.

Lohengrin est armé d'une force surnaturelle, mais une fois obligé de dire son nom et sa race, il perd aussitôt toute la puissance que lui prête un enchantement. Il faudrait donc amener Elsa à le questionner elle-même. Justement Elsa, vêtue de blanc, paraît sur le balcon du gynécée et s'appuie à la balustrade : « Airs bienveillants si souvent remplis de mes propres plaintes, ma reconnaissance vous doit l'aveu

du bonheur qui se dévoile à moi... » Ce bonheur, Ortrude veut le lui faire maudire, et, après avoir obtenu son pardon, elle lui insuffle une curiosité fatale : « Ne te fie pas trop aveuglément à la félicité; laisse-moi lire dans l'avenir. Ah! si tu pouvais comprendre quelles origines mystérieuses a ton époux! Un enchantement te l'a donné; plaise à Dieu qu'un enchantement ne vienne pas te le reprendre! »

Ce premier assaut trouble Elsa, mais elle se ressaisit assez vite, et, regardant Ortrude avec une tristesse pleine de pitié : « Malheureuse! tu n'es pas capable de mesurer quelle foi profonde remplit mon cœur, ni de comprendre quelle douceur l'amour trouve dans la foi à l'objet aimé. »

Et la cérémonie du mariage commence; mais Ortrude poursuit son plan. A la porte de l'église elle renouvelle ses questions.

Frédéric se joint à Ortrude. Il déclare que le jugement de Dieu a été profané, souillé par le mensonge; il proteste contre les artifices de l'enchanteur : « Son nom, sa patrie, son état, ses honneurs, qu'il parle, qu'il parle haut, à la face de tous! » A cet interrogatoire, Lohengrin oppose un dédaigneux silence, pendant que le chœur des chevaliers entoure le vainqueur du combat singulier : « Nous sommes tes parrains; jamais nous ne nous repentirons d'avoir salué en toi un héros. Mets ta main dans la main de tes garants. Sans connaître ton nom, nous le tenons tous pour un nom vénéré. »

Ortrude et Frédéric s'enfuient, poursuivis par la malédiction populaire, mais l'œuvre fatale est commencée; le doute a pénétré dans le cœur d'Elsa. Au lever du rideau, après une introduction qui décrit les magnificences de la fête nuptiale, la scène représente la chambre des nouveaux époux. Deux cortèges font leur entrée; par la porte de droite l'escorte d'Elsa, par la gauche celle de Lohengrin. Au moment où les deux files se rencontrent au milieu de la scène, le roi présente Lohengrin à Elsa, pendant que s'élève le chant nuptial.

Les époux restent seuls, et, après les premières effusions, Elsa cède à la curiosité fatale. « Relève mon orgueil par ta confiance... D'où viens-tu? Dis-le-moi sans crainte : fie-toi à mon silence. » En vain la conjure-t-il de se taire; de sinistres pressentiments l'assiègent : « Ta beauté ne se flétrira jamais si tu restes à l'abri du doute. Hélas! — comment t'enchaînerais-je à moi? Au prix même de ma vie je veux savoir qui tu es... Dis-moi ton nom, de quel pays tu es venu. »

La parole décisive est proférée, et au même instant Frédéric, caché derrière un rideau de la chambre nuptiale, se précipite, suivi de quatre nobles brabançons, ses complices. Lohengrin abat le traître avec l'épée que lui tend Elsa; les nobles implorent leur grâce; il leur fait ramasser le cadavre : « Portez le mort au tribunal du roi... Pour la conduire devant le roi, parez Elsa, ma douce épouse! Je veux lui répondre et faire connaître qui je suis. »

Le dernier tableau représente, comme au premier acte, une prairie sur les bords de l'Escaut. Henri l'Oiseleur prend place avec le ban de ses hommes de guerre. Là « le chevalier raconte la trahison de Frédéric, l'affolement d'Elsa, et explique ses origines mystérieuses. « Dans une région inaccessible il est un burg nommé Montsalvat. Un temple lumineux s'élève au milieu. Dans ce temple est gardé comme le saint des saints un vase auguste et merveilleux qui contient du sang tombé des plaies de Jésus... c'est le Graal. Je vous ai été envoyé par le Graal; mon père Parsifal porte la couronne, et moi, son chevalier, j'ai nom Lohengrin. »

Le destin a prononcé : l'indiscrète curiosité d'Elsa a tout perdu. Le cygne revient, et Lohengrin s'éloigne dans la nacelle miraculeuse, pendant qu'est rompu l'enchantement qui tenait captif Godefroid, le véritable héritier du Brabant changé en cygne par Ortrude. Elsa tombe inanimée.

Ce poème, bâti sur deux légendes ingénieusement combinées, est poétique, sobre de couleur, aisément intelligible, et, pour nous autres Français, moins versés que nos voisins dans l'étude de la littérature chevaleresque du moyen âge, il a même l'avantage de rappeler quelques situations que nous goûtons d'autant mieux qu'elles nous sont plus familières. Telramund et Ortrude, par exemple, se reprochent mutuellement leur crime, comme le font ailleurs Macbeth et lady Macbeth. Elsa, jeune, belle, heureuse, mais victime de sa coupable curiosité et perdant le bonheur par sa propre faute, pourrait s'appeler Ève ou Psyché. Plus encore que le choix du sujet, la forme de la musique devait satisfaire la majorité des auditeurs. D'une part, en effet, toutes les traditions de l'ancien opéra ne sont pas répudiées; la « mélodie pour la mélodie » se montre même dans quelques morceaux singulièrement bien venus, tels que la marche et le chœur des fiançailles; la division par scènes semble plus nominale que réelle, et la jointure n'est pas telle qu'on ne puisse distinguer avec netteté la coupe des duos et des ensembles. D'autre part, la rhétorique musicale nouvelle a fait un pas important et risque ses premières applications : le rôle des phrases caracteristiques, des thèmes fondamentaux, commence à se dessiner; l'essai d'une réforme se laisse pressentir, et, grâce à ce double courant d'idées, *Lohengrin* peut se faire agréer, et par les disciples de l'école, gardiens d'une tradition qu'ils y retrouvent encore, et par les partisans de la révolution, adeptes des théories avancées qu'ils y saluent déjà.

Si la bibliographie wagnérienne suffit à remplir une bibliothèque, les études sur *Lohengrin* doivent en occuper tout un rayon, et le fameux prélude, à lui seul, a fait couler des flots d'encre. Il s'agit là, en définitive, d'un effet de *crescendo* et de *diminuendo* systématiquement voulu. La mélodie, d'une saveur étrange, apparaît tout d'abord dans les hauteurs de l'orchestre, où les violons l'exposent aussi *piano* que possible; insensiblement elle descend et, pour suivre son chemin, se confie aux clarinettes et aux hautbois, qui la promènent dans un registre moins élevé, dans une région harmonique plus tempérée; prise alors, serrée, pour ainsi dire, entre les violoncelles et bassons qui au-dessous tracent leurs broderies discrètes, mais persistantes, elle avance comme si elle faisait effort pour se dégager; elle prend corps, si l'on peut ainsi parler, et s'affirme plus nettement, jusqu'au moment où le secours des trompettes et des trombones lui donne enfin son maximum de puissance et d'intensité. Alors elle décroît peu à peu, elle remonte vers les sommets d'où elle est venue, toujours plus faible et plus ténue, et elle finit par s'éteindre dans un suprême et imperceptible murmure.

Faut-il nécessairement trouver à ce prélude une signification symbolique? Wagner y voit une troupe d'anges apportant aux chevaliers du Saint-Graal la coupe sacrée et regagnant ensuite les célestes hauteurs. C'est, d'après Liszt, un temple merveilleux se

reflétant « dans quelque onde azurée ou reproduit par quelque nuage irisé »; d'après Baudelaire, la vision même du paradis. « En l'écoutant, dit l'auteur des *Fleurs du mal*, je me sentis délivré des liens de la pesanteur et je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase faite de volupté et de connaissance... » De tels commentaires, loin de rien éclaircir, risquent fort de tout embrouiller. Ne vaut-il pas mieux, laissant de côté tout ce fatras allégorique, se contenter d'admirer simplement cette préface mise par l'auteur en tête de son œuvre, et s'incliner sans phrase devant cette merveille d'élégance et de goût, portique sublime qui se dresse à l'entrée d'un palais bâti par le génie?

Le décor du premier acte nous montre une prairie sur les bords de l'Escaut, près d'Anvers. Toute cette exposition, que l'abondance des récitatifs et l'absence d'action proprement dite rendent un peu froide, témoigne pourtant d'une sobriété voulue, d'une simplicité même qui n'exclut pas toute grandeur. Appelée à voix haute par le héraut, Elsa s'avance, vêtue de blanc, et, dans une sorte d'extase, raconte les détails d'une vision étrange : un chevalier à l'armure d'argent lui est apparu pendant son sommeil et lui a juré de la secourir. Ce délicieux récit, d'une expression si chaste, si pure, se développe conformément aux procédés qui deviendront plus tard la manière habituelle de Wagner : soit, à la partie vocale, une série de notes déclamées plutôt qu'un chant proprement dit, et à l'orchestre la véritable mélodie se composant de deux motifs adroitement entremêlés et destinés à se produire souvent, celui du prélude et celui du finale du premier acte; tout cela d'ailleurs dans la demi-teinte de sonorités fines et discrètes.

Pour résoudre la difficulté, le roi décide de recourir au jugement de Dieu. Telramund se déclare prêt à combattre; mais qui soutiendra la cause d'Elsa? Interrogée, la malheureuse avoue ne plus compter que sur le héros de son rêve; pour prix de sa valeur, elle lui donnera son cœur et sa main, si tel est son désir. Quatre trompettes placées aux quatre points cardinaux sonnent l'appel, fanfare très simplement composée avec les notes de l'accord parfait, et pourtant typique, car on la reconnaîtra plus d'une fois au cours de l'ouvrage; puis le héraut proclame solennellement : « Si quelqu'un est venu ici pour soutenir en champ clos, au jugement de Dieu, Elsa de Brabant, qu'il s'avance! » Neuf mesures sans accompagnement, neuf mesures de récitatif, mais qui par leur noble allure valent un morceau tout entier.

Trois fois l'appel se fait inutilement entendre. Elsa tombe à genoux; sa voix monte et grandit peu à peu, émue, désolée, pourtant pleine encore d'espérance et de foi : « O Seigneur! dis maintenant à mon chevalier qu'il me secoure dans ma détresse! » et, commencée en *la* ♭ mineur, cette admirable phrase s'achève en *la* majeur par une série de modulations d'une ineffable douceur et d'un raffinement exquis. Voici venir au fond de la scène une nacelle traînée par un cygne, et, dans cette nacelle, un chevalier se tient debout. Chacun se presse pour contempler le prodige. C'est un échange de questions, de réponses, d'exclamations volant de bouche en bouche et se croisant dans l'air de la façon la plus habile et la plus musicalement expressive. La mélodie reste à l'orchestre, c'est le thème déjà entendu dans la plainte d'Elsa et qui servira au finale du premier acte. Mais sur ce canevas, deux chœurs d'hommes mêlent leurs voix et se répondent, dans un désordre apparent de l'effet le plus réaliste. Les notes semblent jetées au hasard dans une partie ou dans l'autre; là une seule, ici deux, plus loin un groupe de sept ou huit, pouvant simuler une phrase, et le bruit va croissant à mesure que l'intérêt devient plus grand jusqu'à l'explosion suprême : « Miracle! il est arrivé un miracle! » au moment où l'inconnu aborde à la rive, salué par des fanfares retentissantes.

Au double point de vue du drame et de la musique, c'est une des plus magnifiques entrées que puisse rêver un héros d'opéra. Descendu de sa nacelle au milieu de ces personnages d'attitudes et de physionomies si variées, Lohengrin attache son regard sur le cygne qui vient de l'amener; il lui dit adieu, et cette courte mélodie, où se devine une sorte de tristesse contenue, même de vague inquiétude, est demeurée célèbre. Notons, en passant, dans cette phrase expressive, l'absence de toute tonique, jointe à l'uniformité voulue d'une suite de cadences sur la dominante, procédé curieux auquel pourrait bien revenir une part du résultat obtenu.

Avant de combattre pour Elsa, Lohengrin fait jurer à la jeune fille de ne jamais chercher à savoir « ni de quelle contrée il arrive, ni quel est son nom, ni quelle est sa nature », serment décisif, puisqu'il sert en quelque sorte de pivot dramatique à tout l'ouvrage, et justement caractérisé par un thème expressif qui se présente ici pour la première fois, mais reviendra souvent par la suite, et qu'on pourrait nommer, suivant le mode allemand, le motif du « serment de discrétion » ou de « la foi jurée ». Cependant les témoins mesurent la lice; le héraut proclame les conditions du combat; le roi invoque le secours du ciel; la lutte commence, et bientôt Telramund succombe, terrassé par Lohengrin qui lui fait grâce de la vie, tandis qu'Elsa se jette avec enthousiasme dans les bras de son sauveur et que la foule acclame le héros victorieux en poussant des cris d'allégresse.

On conçoit l'intérêt dramatique de ce superbe finale, une des pages maîtresses de l'œuvre, où quelques longueurs inutiles ne sauraient compromettre l'effet d'une série de fragments de toute beauté, comme le fier appel du héraut, comme le défi de Lohengrin, comme la furieuse réponse de Telramund avec sa succession hardie d'accords durs et heurtés, comme enfin l'explosion suprême où se combinent toutes les ressources de l'orchestre sonnant à pleins cuivres, et des voix mêlées, étagées par endroits, au point de présenter jusqu'à onze parties réelles; où jusqu'au bout se maintiennent cette allure héroïque, cette fierté martiale que le compositeur a su traduire avec une incomparable puissance et un merveilleux éclat.

Le deuxième acte, qui a pour cadre l'intérieur du burg d'Anvers, se décompose, pour ainsi dire, en deux parties, se jouant l'une dans les ténèbres de la nuit, l'autre au lever du jour, la première occupée par deux grands duos, la seconde par une grande scène finale. Ortrude, que nous avons vue dans l'acte précédent, mais sans trop entendre le son de sa voix, tient ici la première place. Figure bizarre, énigmatique, que nous retrouverons un jour plus compliquée, plus raffinée encore, sous les traits de Kundry dans *Parsifal*. Restée païenne et à demi sorcière, elle poursuit une double tâche : d'abord rendre la confiance à son mari, Telramund, qui, vaincu, banni, regarde avec rage ce burg d'où pour toujours il doit s'éloigner; ensuite se venger d'Elsa, en tâchant de verser dans son âme le poison du doute, en lui don-

nant à entendre que ce futur époux est d'une étrange origine, et qu'il pourrait bien un jour disparaître par le même enchantement qui l'a amené.

Nous n'essayerons point de critiquer la donnée scénique de ces deux duos successifs, d'en démontrer même, ce qui serait aisé, l'inutilité; nous ne chercherons point à justifier la rencontre peu vraisemblable de ces deux rivales, à expliquer comment Elsa, une princesse, passe sur un balcon la fin de la nuit qui précède la cérémonie de son mariage, comment elle pousse la compassion jusqu'à pardonner, sans plus d'hésitation, à celle qui voulait sa mort, et jusqu'à lui rendre tout ou partie de ses charges, en l'invitant à se joindre au cortège qui doit l'accompagner à la cathédrale. Mais on ne lira pas sans intérêt ni profit ces longues pages musicales. Les stances d'Elsa rêvant aux étoiles ont une certaine grâce poétique; la péroraison du duo avec Ortrude est traitée avec une noble ampleur, et se complète en outre par une admirable ritournelle d'orchestre. Quant au premier duo entre les époux vaincus et maudits, sa couleur sombre, ses accents sinistres, l'ont rendu depuis longtemps célèbre en Allemagne. Deux thèmes s'y rencontrent : l'un, celui du *serment de discrétion*, entendu au premier acte, l'autre pour la première fois présenté, et destiné, par ses contours cherchés, ses modulations heurtées, ses tonalités indécises, à caractériser l'âme perfide, tortueuse, hypocrite d'Ortrude. Ainsi a-t-on pu trouver là (quoique, le parti pris n'étant pas absolu, l'épreuve demeure incertaine) une application remarquable des motifs caractéristiques circulant à l'orchestre et formant la base du développement symphonique, tandis que la mélodie proprement dite reste écartée de la partie vocale.

Au moment où le soleil commence à dorer le sommet des tours, le peuple envahit peu à peu la scène. Les pimpantes sonneries de trompettes saluant l'aurore et réveillant le burg silencieux, l'entrée de la foule dont les instruments à cordes traduisent bien le gai bourdonnement, les proclamations du héraut annonçant la mise au ban de l'empire de Telramund, proclamations courtes, mais justes d'accent et sobrement expressives, les réponses du chœur aboutissant à une sorte d'éclatant cri de guerre, tout cela compose un ensemble musical très mouvementé, rappelant à quelques égards la manière pompeuse des Meyerbeer et des Halévy. C'est alors que, se rendant au Munster, Elsa, suivie de toute sa cour, traverse la scène aux accents d'une marche religieuse, souvent exécutée à Paris et justement célèbre. Des deux motifs qui la composent, le premier, en *mi* ♭, a cette allure solennelle, cette gravité nuancée de tristesse qui convient aux chants de l'Église; le second, en *si* ♭, est plus élégant, plus mondain, mais, passant en *mi* majeur, il s'enrichit sur la scène des accords simples et puissants d'un double chœur; un petit divertissement de huit mesures, où les violons accompagnés de harpes exposent un chant très lié, doux et expressif, soude les deux parties de la marche et ramène l'air initial où les chœurs et l'orchestre se fondent en un formidable tutti.

Accueillie par les vivats du peuple, Elsa va gravir le perron du Munster, lorsque Ortrude se dresse devant elle, refusant de marcher plus longtemps à sa suite. Elsa lui reproche son ingratitude et son hypocrisie; Ortrude réplique en s'attaquant à l'honneur même de ce chevalier qui refuse de dire sa naissance et son nom. Un dialogue s'engage ainsi entre les deux rivales, hautain, agressif, coupé par les exclamations significatives du peuple. Trois fois Ortrude prend la parole, et, les trois fois, son chant se tient curieusement sur les limites du récitatif mesuré et de l'air proprement dit; sans doute, la coupe semble régulière, de quatre en quatre mesures; mais les dessins, les contours des phrases, se correspondent rarement et ne se répètent jamais : exemple précieux à citer de cette manière mixte qui caractérise *Lohengrin* et en fait l'opéra de transition par excellence.

Attirés par le bruit, Lohengrin, le roi, les comtes et les nobles de Saxe et de Brabant sont sortis du palais, et leur arrivée, saluée par la fanfare caractéristique de « la victoire » (finale du premier acte), marque le point de départ du finale du second. Elsa s'est réfugiée près de son fiancé, qui d'un simple regard fait reculer Ortrude, quand Telramund, surgissant à l'improviste, recommence à son profit le coup de théâtre amené par sa femme à la scène précédente. « Vous avez mal surveillé, dit-il, le jugement qui m'a ravi l'honneur, en épargnant à celui que je vois radieux devant moi toute question. Je lui demande, moi, son nom, sa patrie, sa condition. » Le chevalier interpellé dédaigne de répondre; mais Telramund s'est rapproché d'Elsa, et, comme le démon tentateur, il distille son mortel venin. « Laisse-moi lui enlever une parcelle de son corps, et le secret qu'il te cache, tu le verras à découvert. — Jamais, jamais! — Je serai près de toi cette nuit, appelle-moi! » Lohengrin alors, se détournant, les aperçoit tous deux. « Arrière, Telramund, arrière, Ortrude, crie-t-il d'une voix terrible, et que jamais plus ne vous rencontrent mes yeux! Elsa, parle maintenant! Veux-tu me poser la question fatale? » Pour toute réponse la malheureuse s'élance vers son sauveur. A ce moment les orgues retentissent dans le Munster, les cloches sonnent, le cortège reprend sa marche solennelle, et le Roi, ayant Lohengrin à sa gauche, Elsa à sa droite, pénètre dans le sanctuaire où l'union des époux doit être consacrée.

Très animé, très riche de couleur et d'accents, ce grand finale, un peu trop long peut-être, n'emprunte plus rien aux formules italiennes et se déroule sans plan musical bien précis; le contour de son architecture serait malaisé à tracer. On y retrouve seulement, enchâssés, quelques-uns des motifs connus, la fanfare du combat, le thème de « la foi jurée » et surtout la phrase typique d'Ortrude, sur laquelle est bâtie la première partie de l'ensemble. L'accusation portée par Telramund n'est au fond qu'un récitatif, mais plein de force, brillamment écrit pour les notes hautes du baryton et d'un grand effet; la réponse de Lohengrin a cette fierté sereine du héros que sa pureté céleste protège contre les attaques humaines; les chœurs enfin sont traités avec un luxe de parties et un souci de l'harmonie vocale qui ne contribuent pas peu au magnifique résultat de sonorité obtenu. Remarquons enfin que le premier motif de la marche religieuse sert de coda, et que, par une sorte de coquetterie, l'auteur a su le renouveler en variant les six parties de chant, tandis qu'il maintenait la même disposition d'accompagnement.

Le troisième acte est précédé d'une introduction qui, dans la pensée de Wagner, forme une espèce de tableau musical à part, destiné à traduire dans l'orchestre ce qu'il ne tenait pas à montrer sur la scène : « le bruit et les magnificences de la fête des noces ». Tout le monde connaît cette page étincelante, d'abord popularisée par les concerts sous le nom un peu

inexact de *marche nuptiale;* car le premier motif de ce qui sert de *trio* pourrait seul être qualifié de *tempo di marcia.* Le reste éclate et vibre d'une gaieté bruyante, presque féroce. La sonorité, grâce à la disposition des cuivres, y atteint un degré de puissance qu'on ignorait encore et qu'on n'a pas dépassé depuis; la vigueur s'y dépense avec une fougue presque surhumaine, et l'on doit croire, en effet, qu'un souffle héroïque a passé là.

Sur une coda de vingt-quatre mesures qui termine l'entr'acte et le raccorde au chœur suivant, le rideau se lève et découvre la chambre nuptiale. Au fond, par la porte de droite, entrent les femmes qui conduisent Elsa; par la porte de gauche, les guerriers et le Roi qui conduisent Lohengrin. Au moment où les deux troupes, précédées de pages portant des flambeaux, arrivent au milieu de la scène et s'arrêtent, huit jeunes filles s'en détachent et tournent par trois fois à pas lents autour des fiancés que le roi embrasse cérémonieusement; puis le cortège se reforme. Lorsque tous ont quitté l'appartement, les portes sont fermées du dehors, et le son va s'éteignant peu à peu.

On a fait observer que la première mesure de ce chant nuptial était identique à la première mesure d'un finale resté célèbre des *Deux Nuits* de Boieldieu. Soit! Mais il suffit de considérer les mesures suivantes dans les deux morceaux pour voir quel chemin différent peuvent se frayer, tout en partant du même point, deux maîtres de génie si opposé. Par son tour simple et naïf, par sa tenue calme, presque chaste, par sa sonorité discrète et voilée, ce chœur forme avec l'intermède qui précède le plus heureux contraste. Comme dans le chœur des messagers de *Rienzi,* comme dans le chœur des fileuses du *Vaisseau fantôme,* la phrase est franchement mélodique et nettement rythmée. L'harmonie à quatre parties (1er et 2e dessus, ténors et basses), harmonie qui, malgré deux ou trois négligences, doit sembler parfaite à qui sait les procédés cavaliers de Wagner en pareil cas; le divertissement qui compose le *trio,* où huit soprani soli dialoguent agréablement avec l'orchestre, la sobriété et la variété des accompagnements, renouvelés les quatre fois où réapparaît le motif principal, tout est calculé et s'impose sans peine, car il est difficile d'imaginer une grâce plus exquise, un charme plus pénétrant.

Enfin, les époux se trouvent seuls pour la première fois, et leurs cœurs vont s'épancher.

Ce grand duo d'amour, terminé d'une façon si brusquement inattendue et si terrible, n'est pas la partie la moins célèbre de tout l'opéra. On en pourrait critiquer la longueur démesurée. Onze motifs, en effet, s'y succèdent, bien et dûment caractérisés, onze mélodies avec leur cadence parfaite, onze dessins nouveaux dont pas un ne se reproduit, onze figures de notes dignes d'être qualifiées de *Leitmotiv.* On ne trouve donc pas là cette unité de composition qui deviendra plus tard le *desideratum* de Wagner, la raison d'être, le vrai but de ses essais de réforme, et l'on ne sait plus trop de quel système relève cette grande scène. De l'ancien? Non, car les voix y sont traitées dans la manière dialoguée et ne concertent jamais, sauf pendant sept mesures, presque au début. Du nouveau? Non, car l'emploi des thèmes caractéristiques est nul; non surtout, car l'orchestre garde son rôle d'accompagnateur, et, loin de former l'élément prépondérant, loin d'imposer sa direction générale, il se plie docilement aux fantaisies du chant. Mais, une fois le système hors de cause, on ne peut qu'admirer sans réserves le détail de l'exécution, la chaleur et l'originalité de l'inspiration, l'éclat soutenu sans défaillance dans les parties de force, le charme traduit sans mièvrerie dans les parties de douceur; qui sait même si cet admirable duo d'amour n'emprunte pas justement à ce caractère de transition, à cette absence de parti pris musical que nous signalions tout à l'heure, un attrait spécial, qui le fera toujours préférer par la majorité des auditeurs aux trois grandes scènes correspondantes de *Tristan,* de la *Walkyrie* et de *Siegfried?*

Au deuxième tableau la scène représente, comme au premier acte, une prairie sur les bords de l'Escaut. De divers côtés arrivent peu à peu les Brabançons qui forment le ban du roi, comtes, porte-bannières, écuyers et valets. Sur un mouvement obstiné de triolets à la basse, des fanfares curieusement variées saluent à leur manière chaque groupe de chevaliers et sonnent tour à tour en *mi* ♭, en *ré,* en *fa,* en *mi* naturel, tandis qu'une sorte de cantabile se détache par trois fois de l'ensemble et, grâce à son allure plus grave et plus pompeuse, donne au morceau le caractère assez précis d'une marche. Lorsque le roi fait son entrée, les guerriers se rangent sous leurs bannières, et de toutes parts, sur la scène et dans l'orchestre, les trompettes retentissent; par un ingénieux artifice harmonique, elles entremêlent leurs tonalités diverses et, dans une apparente confusion qui sied à cette scène animée, finissent par donner ensemble toutes les notes de la gamme, *ut, la, mi, fa, sol, si* et *ré.*

Comme au premier acte encore, le roi remercie ses vassaux de n'avoir pas manqué au rendez-vous, mais il le fait cette fois en termes plus concis et plus expressifs. La dernière partie de son discours, reprise en chœur, éclate comme un chant de guerre, comme un appel patriotique, lorsque s'avancent presque simultanément les quatre chevaliers portant le cadavre de Telramund, Elsa accompagnée d'une suite nombreuse de femmes, Lohengrin enfin, grave et triste. Au roi, qui par une phrase, la plus mélodique peut-être de tout son rôle, lui souhaite la bienvenue, Lohengrin répond qu'il se présente non plus en guerrier pour conduire des soldats au combat, mais en accusateur pour dénoncer au tribunal Telramund d'abord, qui lâchement l'avait attaqué la nuit et dont il a fait prompte justice, Elsa ensuite, qui, prêtant l'oreille aux conseils de la perfidie, a trahi ses serments. C'est comme un retour vers le passé, et, justement rappelés, une foule de motifs des actes précédents se pressent ici, la phrase de « la foi jurée », la phrase du prélude, celle du combat, celle d'Ortrude, etc. Alors, avec solennité, et devant tous, Lohengrin dévoile le secret en vue duquel tout le drame est échafaudé et qui, marquant le point d'arrivée de cette œuvre, se trouve également le point de départ d'une autre composition du même auteur, *Parsifal.* Il dit que dans une terre éloignée, au burg de Monsalvat, un temple magnifique s'élève où des chevaliers veillent sur un vase sacré, le Graal, apporté jadis sur la terre par des anges. Pour prix de leurs services, ces gardiens sont investis d'une puissance surnaturelle, et, envoyés de par le monde pour défendre l'innocence attaquée, ils sont assurés de vaincre. Mais nul ne doit connaître leur origine, ou le charme s'éteint. Il proclame alors son nom, « Lohengrin », et, forcé de punir ceux qui l'ont pressé d'indiscrètes questions, il s'éloigne, comme l'exige Parsifal son père, pour ne plus revenir jamais.

La musique de ce long et admirable récit est celle du prélude que l'orchestre reproduit à quelques variantes près, tandis que la voix du ténor tantôt suit le chant principal, tantôt greffe sur le dessin de l'orchestre un récitatif en manière de contre-chant.

Cependant le cygne a reparu sur l'Escaut, traînant sa nacelle. Lohengrin a compris qu'il devait partir et se tourne vers lui. L'adieu au cygne du premier acte devient ici le salut au cygne, car les deux mélodies se font pendant et semblent en partie calquées l'une sur l'autre. En vain Elsa se suspend désespérément au cou de Lohengrin; s'arrachant à ses caresses, celui-ci lui adresse le solennel adieu que traduit d'une façon si poignante cette mélodie en *sol*, avec son accompagnement de triolets, syncopés de deux en deux notes, simulant presque le hoquet des sanglots. Il met le pied sur la nacelle, et, croyant tenir sa vengeance, Ortrude s'écrie triomphante : « J'ai bien reconnu la chaîne au moyen de laquelle j'ai transformé l'enfant en cygne : c'était l'héritier de Brabant. » Puis, se plaçant devant Elsa, elle ajoute ironiquement : « Merci pour avoir banni loin de toi le chevalier! S'il était resté plus longtemps, ce héros aurait aussi délivré ton frère! » Elle a parlé trop tôt. Lohengrin adresse au ciel une muette et fervente prière. Aussitôt on voit une blanche colombe planer au-dessus de la nacelle. Le cygne, détaché de sa chaîne, se transforme et prend la figure d'un jeune adolescent, Godefroid, le frère d'Elsa. Les maléfices d'une sorcière l'avaient perdu; la prière d'un innocent l'a sauvé. Les nobles fléchissent le genou, tandis qu'Ortrude pousse un cri de rage. Quant à Elsa, après avoir pressé joyeusement l'enfant sur son cœur, elle reporte ses regards vers le fleuve et tombe sans connaissance. Lohengrin n'est plus là. Comme une tache blanche et lumineuse sur les eaux bleues de l'Escaut, on le distingue encore, mais loin, déjà très loin : c'est la colombe qui a pris la chaîne de la nacelle et qui l'emmène, comme au premier acte le cygne l'avait amenée.

Tel se dessine en ses lignes principales cet opéra dont la valeur, après tant d'années d'existence et de triomphes, n'est plus à découvrir, mais simplement à enregistrer. On a critiqué le choix du sujet, et même, le sujet une fois admis, on s'est demandé si l'auteur en avait tiré tout le parti possible, si les tableaux étaient assez variés, les ressorts de l'action suffisants, si quelques naïvetés de détail n'auraient pas pu et dû être évitées. D'autre part, dans la partition on a relevé de nombreuses redites, des longueurs fâcheuses; on a signalé l'abus de certaines formules, l'usage, comme toujours, excessif des mesures à deux et à quatre temps; sur les 5,030 mesures dont se compose l'opéra, 97 seulement sont à division ternaire : taches légères après tout.

De véritables trouvailles mélodiques, comme le prélude, comme l'entr'acte du troisième acte, comme le début du duo d'amour; un emploi discret encore, mais ingénieux toujours, de thèmes caractéristiques, c'est-à-dire nettement reconnaissables; un souci constant de la noblesse et de la justesse dans la déclamation; une merveilleuse entente de l'effet et de la puissance des ensembles, comme au finale du premier acte; la richesse d'une orchestration plus neuve, plus originale que dans les ouvrages précédents, avec le secours fréquent des trompettes et des trombones, avec des tenues de cuivre accompagnant sans fracas les récitatifs; enfin l'intensité du coloris et son heureuse appropriation au caractère légendaire de l'opéra; voilà plus qu'il n'en faut pour justifier dans le présent et assurer dans l'avenir le succès de *Lohengrin*. Bon gré, mal gré, la France elle-même a fait sa soumission, et *Lohengrin* s'y est implanté, comme partout ailleurs, parce que c'est l'œuvre de la maturité, conçue et exécutée par un maître en pleine possession de soi-même, et que, placée presque à égale distance de *Rienzi* et de *Parsifal*, elle doit bénéficier auprès du public de cette situation intermédiaire.

Les Maîtres chanteurs de Nuremberg.

Munich, 21 juin 1868.

La conception des *Maîtres chanteurs* remonte à l'époque où Wagner, devenu le protégé du roi de Bavière, avait dit adieu aux inquiétudes. Aussi cette comédie joyeuse (d'une gaieté si germanique et si différente de la nôtre) est-elle un chant triomphal, une sorte d'alléluia personnel et, en même temps, un poème symbolique. Wagner a voulu y célébrer « la victoire du génie poétique sur le pédantisme de l'école », autrement dit l'apothéose de l'art nouveau combattu par la routine; et, disant adieu au mythe, il a placé l'action en plein XVIe siècle, à Nuremberg, au sein de la corporation des maîtres chanteurs.

Ces maîtres chanteurs ont laissé en Allemagne (car l'écho de ces disputes locales n'a guère traversé la frontière) la réputation d'un syndicat intolérant, exclusif, brisant toutes les individualités rivales et perpétuant, sous le nom de tablature, un code barbare de formules surannées. Wagner leur oppose le cordonnier poète Hans Sachs, personnage célèbre de l'autre côté du Rhin, auteur de trente-cinq volumes in-folio de comédies, tragédies, contes, fables, etc.; incarnation pour le musicien de ce ferme bon sens populaire qui réagit toujours contre le pédantisme d'école. Près de lui, le chevalier Walther représente la jeunesse, l'inspiration, le génie lyrique dans sa fleur. En contraste, le Trissotin musical, Sextus Beckmesser, greffier de la ville et partisan irréductible de la tablature. Comme personnages féminins, Eva, fille de l'orfèvre Pogner, et sa nourrice Madeleine.

« Les *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, écrit Catulle Mendès, sont, de toutes les œuvres de Richard Wagner, la plus intimement, la plus *localement*, la plus totalement allemande, par le personnage de Hans Sachs, auguste incarnation du peuple-poète, du peuple-apôtre, mais poète comme un chanteur de la Guilde, mais apôtre comme Luther; par la parodie, ah! si haute, parodie cependant, — les airs du Caveau des Désaugiers franconiens dans l'écho de la cathédrale de Bach! — par la parodie d'une heure littéraire et musicale, allemande, qui ne saurait éveiller aucun souvenir en l'instinct de la race française; par un comique qui n'est pas plus le nôtre que le rire de Shakespeare ne ressemble à celui de Molière, ou que la farce de Gœthe, pour nous navrante (car il a écrit des farces, Gœthe!), ne ressemble à la gaieté de Reguard ou de Courteline, par un comique qui, pour que je rie, exige que je me fasse naturaliser Allemand pendant le point d'orgue! et, en un mot, par cette sueur, toujours, d'âme germaine, à tous les pores de l'œuvre. »

Que l'œuvre soit essentiellement germanique, c'est également l'avis du compositeur.

« En m'occupant, écrit Wagner, de la composition et de la représentation des *Maîtres chanteurs*, que

mon désir destinait d'abord à la ville de Nuremberg même, j'étais guidé par l'idée de présenter au public allemand l'image de sa véritable nature, et j'entretenais l'espoir d'obtenir en retour, de la partie élevée et sérieuse de la bourgeoisie allemande, une reconnaissance sincère et cordiale. L'excellente première représentation au Théâtre royal de Munich rencontra l'accueil le plus chaleureux; mais, chose singulière, parmi les assistants, ce furent quelques Français venus à Munich qui se montrèrent le plus vivement frappés de cet élément national de mon œuvre; au contraire, rien ne trahit une impression semblable à l'observateur de la portion du public munichois. »

Suivant la très juste observation de M. Tiersot, ce n'était pas la première fois que Wagner louait ainsi l'intelligence des Français et leur esprit pénétrant : maintes fois il a exprimé cette opinion, flatteuse pour nous, — encore qu'inattendue pour certains, — et cela même en des moments où il eût été le plus excusable du monde de s'en taire. C'est ainsi qu'après la déroute du *Tannhæuser* à Paris, il écrivait ceci :

« Vous vous tromperiez grandement si vous tiriez de vos informations, au sujet du public parisien en général, une conclusion flatteuse peut-être pour le public allemand, mais en vérité très injuste. Je persiste, au contraire, à reconnaître au public parisien des qualités fort sympathiques, notamment une compréhension très vive et un sentiment de la justice vraiment généreux.

« Voici un public (pris dans son ensemble) auquel je suis personnellement tout à fait inconnu, un public auquel les journaux, les bavards et les oisifs rapportent journellement sur mon compte les choses les plus absurdes, et qu'on travaille contre moi avec une rage presque sans exemple : eh bien! qu'un tel public, pendant des quarts d'heure entiers, lutte pour moi contre une clique et me prodigue les témoignages les plus opiniâtres de son approbation, c'est là un spectacle qui devait me mettre la joie au cœur, eussé-je été l'homme le plus indifférent du monde. »

D'ailleurs la victoire de l'Idée est une des données du répertoire wagnérien les plus accessibles à la foule. L'intime union de Hans Sachs et de Walther de Stolzing n'est même pas une conception particulièrement germanique. Hans et Walther pourraient porter des noms français; ils seraient les principaux acteurs d'une des crises où se sont alliés plus d'une fois, au cours de notre histoire littéraire, le libre génie populaire et la culture des hautes classes.

Rappelons en quelques mots l'argument de la comédie lyrique de Wagner. Les maîtres chanteurs et leurs associations, qui couvrirent le sol germanique aux xve et xvie siècles, font partie intégrante de l'histoire de la « culture allemande ». Comme l'a dit très justement Schuré, leur rituel baroque, leur code barbare connu sous le nom de tablature, symbolisent l'école stationnaire, exclusive, étroite, ennemie de toute libre inspiration, qui fait de la poésie un métier, et du génie un apprentissage. En somme, les maîtres chanteurs étaient des pédants, et devant ces sectateurs de la routine, Wagner a eu l'idée de dresser un poète vraiment inspiré, le chevalier Walther de Stolzing, jeune seigneur de Franconie, qu'a mis sur les rangs son amour pour Eva, la fille de l'orfèvre Pogner, promise au vainqueur du concours.

Aux grands principes exposés par l'apprenti David sur les modes poétiques, l'art de chanter, le chevalier répond simplement :

> Je chanterai pour les doux yeux que j'aime;
> Au fond de mon âme, au fond de mon cœur,
> Ma voix saura trouver l'accent vainqueur.

Sur cette profession de foi les maîtres chanteurs arrivent. On nous présente là Pogner l'orfèvre, Beckmesser, greffier de la ville, le boulanger Kothner, le cordonnier Hans Sachs, tous épris de beau langage et de belle musique, tous saluant déjà en Beckmesser le vainqueur probable du concours.

Walther, qui est à Nuremberg l'hôte de Pogner, annonce son intention de prendre part au concours. On y consent, non sans se moquer quelque peu de son audacieuse présomption; avant de le laisser concourir pourtant, il faut qu'on le juge, qu'on sache s'il est digne de la maîtrise.

Il chante; mais chacun de ses vers est compté comme une faute; il est repoussé sans appel. Seul, Hans Sachs, séduit par la sincérité de ses accents, prend sa défense :

> Voilà le vrai poète,
> Voilà, c'est Sachs qui vous le dit,
> Un noble cœur, un grand et fier esprit.

Le marqueur de fautes, le greffier Beckmesser, autre aspirant à la main d'Eva, coupe l'improvisation de bruyants coups de craie sur le tableau noir. En vain Walther proteste dans une strophe du plus dédaigneux accent, le critique triomphe en montrant le tableau tout blanchi de marques crayeuses : « Ni pause ni floritures, et pas de mélodie! »

Le deuxième acte a pour décor un carrefour devant la boutique d'Hans Sachs, au crépuscule. Eva, sous prétexte de montrer à Hans Sachs une chaussure qui a l'impertinence de blesser ses pieds de Cendrillon, s'informe du résultat du concours. Elle apprend l'échec de Walther, et elle se laisserait fort bien enlever pour réparer l'injustice des maîtres (voilà une Eva qui est la vraie sœur de Gretchen!) si Hans Sachs, qui veille sur les deux amoureux, avec un dévouement d'autant plus méritoire qu'il est lui-même vaguement amoureux d'Eva, n'empêchait les deux enfants de dépasser les bornes des enfantillages permis. L'acte se termine par un épisode burlesque, la sérénade de Beckmesser et une bataille dans la rue. « Apprentis, compagnons, viennent augmenter le bruit, sous prétexte de le faire cesser. Cris, horions, disputes, vociférations des gens aux fenêtres, chutes d'eau nocturnes, bastonnades : c'est une mêlée croissante, un galop furieux et burlesque. Tout cesse enfin. Le veilleur de nuit, placide, traverse la place pour la seconde fois. Il est onze heures. Il n'a rien vu, rien entendu. Tout est tranquille. « Bourgeois de Nuremberg, dormez! »

Au troisième acte, Hans Sachs, qui a fait le complet sacrifice de son amour, initie Walther aux secrets de la tablature. Walther dit le songe qu'il a fait, songe de poésie et de tendresse, qui sera son « morceau de concours ». Sous la dictée de Walther, Sachs a écrit le poème. Tandis que Walther et Hans Sachs sont allés revêtir leurs habits de fête, Beckmesser se glisse dans la boutique. Après la nuit dernière, qu'il a passée entre les moqueries et les coups, il ne peut pas composer une nouvelle sérénade, mais il aperçoit sur la table le poème de Walther transcrit par Hans Sachs. Le maître cordonnier permet à Beckmesser de prendre cette poésie. Le plagiat du greffier tournera à sa confusion.

Le dernier tableau se passe dans une prairie, aux bords de la Pegnitz. Devant le peuple assemblé, juge en dernier ressort et souverain arbitre, Beckmesser se couvre de ridicule en essayant d'interpréter la cantate qu'il a volée à Walther et qu'il lit tout au rebours. Le chevalier est proclamé vainqueur après une improvisation lyrique qui transporte la foule, et le chœur final célèbre la défaite des pédants pendant que Hans, représentant du glorieux passé, presse sur son cœur le chevalier franconien, le chantre de l'avenir.

Musicalement, parmi les ouvrages de Wagner qui ont vu le jour après *Tristan et Iseult*, l'opéra des *Maîtres chanteurs* est, sans contredit, sinon le plus remarquable, du moins le plus curieux, le plus inattendu, et nous pouvons ajouter le plus *essentiel*.

Avec *Tristan*, Wagner a donné la formule définitive de son système. Si, comme nous le constaterons, il innove encore dans l'*Anneau du Nibelung*, c'est surtout au point de vue des conditions scéniques de la représentation; musicalement parlant, il s'y permet de légères dérogations à ses principes, par exemple l'usage des récitatifs à vide sans accompagnement d'orchestre, rigoureusement proscrits de *Tristan et Iseult*. De même dans *Parsifal* nous signalerons le fréquent emploi des chœurs harmonisés, comme aussi certains retours à des formules précédemment répudiées. D'ailleurs ces deux drames sont, comme tous les autres, *Rienzi* et celui qui nous occupe exceptés, empruntés à la légende.

Or, au lendemain de l'apparition de *Tristan*, on était en droit de se demander, d'une part si ce terrain de la légende n'était pas le seul où la musique dramatique de Wagner pût se donner librement carrière, de l'autre si la comédie, aussi bien que la tragédie lyrique, se prêtait à l'application rigoureuse du nouveau système musical.

C'est à cette double question qu'a répondu victorieusement le musicien en écrivant les *Maîtres chanteurs de Nuremberg*.

Le nom seul de Nuremberg suffit à évoquer tout un passé lointain et à faire apparaître devant nos yeux, comme en la vision d'un rêve, les vieilles maisons sculptées à larges toits et aux pignons, les fontaines curieusement ouvragées, les colonnettes, les chapiteaux, les heurtoirs, les lanternes, toutes guipures et broderies qu'aux jours d'autrefois d'incomparables mains ont su forger dans le fer ou tailler dans la pierre. Voilà le milieu pittoresque où s'agitent les maîtres chanteurs, et nul cadre ne semblait plus propre à faire valoir le tableau de genre que Wagner présentait au public.

Ajoutons qu'au XVI[e] siècle, époque de l'action, Nuremberg était un coin de terre où, grâce au mouvement des esprits, grâce au génie des artistes, se concentrait une partie des forces intellectuelles de l'Allemagne. Disparue du château des riches seigneurs, la poésie se retrouvait dans la boutique d'humbles artisans; les *Minnesænger* avaient fait place aux *Meistersinger*, et le chevalier Wolfram von Eschenbach avait pour successeur Hans Sachs, un cordonnier! Ses rivaux exerçaient des fonctions à peine plus relevées, et nous rencontrons sur la liste détaillée que donne l'auteur pour les besoins de sa pièce, un orfèvre, un pelletier, un ferblantier, un boulanger, etc. C'est ce petit monde, en effet, qu'il oppose au champion de ses doctrines réformatrices, petit monde dont les puériles vanités, les basses jalousies, les passions mesquines, les travers ridicules, sont matière à satire et devaient faire ainsi pencher l'opéra vers la comédie musicale.

Comédie musicale, telle est bien la véritable désignation de cet ouvrage unique, d'inspiration tour à tour poétique ou bouffonne, et que, par habitude sans doute, auteurs et éditeurs qualifient encore d'opéra.

Une admirable ouverture en dessine les grandes lignes et, comme celle de *Tannhæuser*, symbolise la lutte des deux éléments aux prises pendant la durée du drame, la routine et le progrès, représentés, l'une par la marche solennelle des maîtres chanteurs et le thème scolastique qui caractérise leur corporation, l'autre par l'air inspiré qui vaudra au héros de la pièce le prix du concours. Le reste n'est qu'ornements, divertissements, artifices de contrepoint, enchevêtrement de rythmes et de tonalités, procédés dont une science indiscutable fait admirer toutes les hardiesses. Ici, la phrase de Walther s'interrompt subitement, comme brisée dans son vol et écrasée sous le poids des lourdes formules de l'école; là, au contraire, elle se superpose victorieusement aux mélodies rivales; ailleurs, c'est le thème des maîtres chanteurs qui, changeant subitement de caractère, devient, par une ironie malicieuse, un *staccato* léger, piquant, presque irrévérencieux en son enjouement. Plus on avance enfin vers la coda, plus les notes semblent se précipiter, s'entasser dans un fouillis inextricable : désordre simulé que doit dissiper une exécution spirituelle et vive de la part de l'orchestre, car il s'agit d'une ouverture d'opéra-comique; et c'est parce que, méconnaissant ce caractère spécial, on dénatura à plaisir les intentions de l'auteur, que, lorsqu'elle fut jouée à Paris pour la première fois, elle parut alors d'une architecture si lourde et d'une inspiration si monotone.

Le thème initial des maîtres chanteurs, que reprennent triomphalement, pour clore l'ouverture, toutes les masses instrumentales, se relie sans transition à un fragment de choral, chanté au lever du rideau avec accompagnement d'orgue. La scène représente l'intérieur de l'église Sainte-Catherine. A gauche, vers le fond, on aperçoit les derniers bancs de la nef, où se joue une pantomime assez explicite pour que l'orchestre ait à peine besoin de la traduire entre les pauses du chant sacré.

Pendant la fin de cette scène et une grande partie de la suivante, se produit le continuel va-et-vient de jeunes apprentis disposant ce coin de l'église pour la séance des maîtres chanteurs. Un d'entre eux, élève de Hans Sachs, mis au courant des projets de Walther, veut s'amuser à ses dépens et l'entretient tout d'abord des difficultés qu'il aura à surmonter pour obtenir ce titre convoité de « maître chanteur ». Connaît-il les règles de la « tablature »? Le chevalier avoue son ignorance et prie son interlocuteur de les lui enseigner. L'apprenti David, abusant de sa supériorité, joue au professeur et détaille à grand renfort de mots techniques les secrets de la cordonnerie et de la poésie qu'il mène de front, comme son maître. Le voilà montrant que le chanteur est tout à la fois un musicien et un poète, qu'il doit connaître « le mode court, le mode long, le mode supra-long, le ton rouge, le ton bleu, le ton vert, l'air du chalumeau, l'air de l'arc-en-ciel, l'air du rossignol », etc., et l'énumération se poursuit impitoyable. Puis viennent les règles du chant, attaque de la note, émission de la voix, respiration; enfin les règles de la poésie, choix de rimes, concordance des termes, etc. David raillerait encore si, les pré-

paratifs de la séance terminés, il ne fallait céder la place aux membres de la corporation.

Un vaste rideau forme le fond du théâtre et dissimule aux yeux la nef de l'église : à droite, rangées en demi-cercle, les banquettes réservées aux maîtres chanteurs; au milieu, une petite estrade garnie d'une chaise, d'un tableau noir et de rideaux également noirs, pouvant en quelque sorte enfermer la personne qui s'y place; à gauche, un siège spécial réservé au candidat; au dernier plan, contre le rideau, le banc des apprentis. Voici que les maîtres chanteurs arrivent par petits groupes, les uns après les autres, causant familièrement; parmi eux Pogner l'orfèvre, père d'Eva, et Beckmesser, le greffier, auxquels Walther se présente en exposant son désir d'être reçu. La séance enfin s'ouvre par l'appel à haute voix de tous les membres, qui répondent, chacun à sa manière, un « présent »! ou sévère ou plaisant.

Bien des motifs charmants se succèdent et déjà s'entrelacent dans ces deux scènes préliminaires, où brillent, autant que dans l'ouverture, le savoir-faire du musicien, la souplesse de son inspiration et la finesse de son esprit; d'abord la mélodie hésitante et rêveuse qui scande le dialogue embarrassé des amoureux, écho lointain de l'adorable duetto de *Don Juan;* puis, deux dessins typiques de l'orchestre, l'un reconnaissable à sa piquante succession de sixtes, dont la première apparition coïncide avec l'entrée de David, l'autre comme suspendu sur un accord de quinte augmentée; la leçon tout entière du malicieux apprenti, dont la verve, contenue au début dans le mouvement modéré d'un gracieux six-huit, éclate bientôt en gerbes de triomphantes vocalises; enfin, la ronde fraîche et pimpante des compagnons de David, qui dansent gaiement autour du professeur improvisé et de son élève. Quant à l'air du concours déjà esquissé dans l'ouverture, c'est non seulement le thème caractéristique de Walther, mais, on peut le dire, comme celui du philtre dans *Tristan et Iseult,* le *leitmotiv* de l'ouvrage entier, et, sous peine de monotonie, il faut renoncer à en signaler toutes les reprises, comme aussi à détailler les innombrables transformations que le compositeur lui impose.

Cependant Pogner a demandé la parole pour un fait personnel, et son long discours a pour objet d'expliquer l'hommage d'une espèce toute particulière qu'il prétend rendre à l'art, en encourageant les chanteurs par un prix digne de leur émulation; celui qui devant le peuple, au jour de la Saint-Jean, aura été proclamé vainqueur, recevra sa fortune et sa fille unique Eva, nouvelle Élisabeth, car le landgrave de Thuringe procédait à peu près de même dans *Tannhæuser.* Aussi bien une mélodie dessine cet excellent Pogner, mélodie solennelle, un peu gourmée comme le personnage, souvent répétée, et qui finirait par lasser, si la délicatesse exquise d'un léger dessin des instruments n'en variait l'aspect, notamment sur cette phrase : « Un mot encore et réglons bien ceci. »

Quelle qu'elle soit, une proposition soulève infailliblement dans une assemblée délibérante des objections, sérieuses ou non, suivant le tour d'esprit de ceux qui les présentent. Beckmesser se fait remarquer d'abord par la puérilité des siennes, que caractérise, avec son rythme élégant, un des thèmes favoris de l'ouvrage. Sachs répond par une profession de foi libérale, en soutenant certaine théorie qui lui vaut les applaudissements de la jeunesse, par nature assez peu réactionnaire. Enfin, la cause de Walther est appelée, comme on dirait au palais. Questions d'usage : « Noms et prénoms? — Walter de Stolzing. — Votre maître de poésie? — Un vieux poète relu cent fois pendant mes longues soirées d'hiver. — Votre maître de chant? — L'oiseau qui réveille la forêt aux approches de l'été. » Et ces réponses, trop vagues évidemment pour satisfaire des adeptes de la règle précise et brutale, Walther les formule dans une sorte de lied à deux couplets, calme, simple et d'un sentiment tel, qu'il le faut compter au nombre des plus sereines inspirations de Wagner.

On l'invite néanmoins à soutenir l'épreuve, c'est-à-dire à faire entendre un chant dont il aura lui-même inventé paroles et musique; les fautes (sept suffisent pour entraîner le refus) seront jugées par Beckmesser, installé sur l'estrade devant le tableau noir, un morceau de craie à la main, et dissimulé sous les rideaux, afin d'écouter plus librement sans voir ni être vu; ensuite on apporte les lois de la *tablature,* pour rappeler les principes fondamentaux qu'il faut aveuglément respecter. Le chant de maîtrise, en effet, doit se composer de deux parties : la première, formée de deux strophes rimées, dites sur le même air, deux couplets par conséquent; la seconde, sorte de péroraison, se distinguant par une mélodie spéciale, etc. (l'auteur ne fait grâce d'aucun détail!).

Cette formalité accomplie, Walther se place devant le siège qui lui est réservé, et, s'abandonnant au gré de l'inspiration, il célèbre d'abord le printemps, puis l'amour, en deux strophes traversées, malgré certaine froideur de la coda, par un large et beau souffle lyrique, présentant surtout un habile contraste avec les vocalises prétentieuses où vient de se complaire, un instant auparavant, Kothner, le grave président de l'assemblée. Beckmesser, qui, depuis le commencement de l'épreuve, a donné des preuves non équivoques d'impatience, arrête alors le chanteur, et, sortant furieux de sa cachette, il désigne avec le poing le tableau couvert de marques à la craie, signes irrécusables des fautes commises. Il se prodigue pour démontrer qu'on se heurte à un ignorant ou à un fou, et que l'indulgence n'est pas permise. Vainement Sachs tâche de faire entendre raison à son collègue; l'avocat paye pour son client et se voit pris lui-même à partie; Beckmesser le renvoie grossièrement à ses souliers. Le désordre est à son comble; en dépit des juges qui ne veulent plus l'entendre, Walther poursuit son hymne avec la rage du désespoir; bref, l'assemblée vote contre et se retire en désordre. Hans Sachs est resté rêveur en écoutant ces accents nouveaux pour lui, et, lorsque Walther s'éloigne à son tour : « Je fais, moi, des vers et des souliers, dit-il avec mélancolie; mais c'est lui le chevalier et le poète! »

Traitée par le musicien avec une sûreté et une légèreté de main merveilleuse, une verve comique des plus franches, une clarté saisissante en dépit des continuelles juxtapositions de motifs, cette scène orageuse donne à la fin du premier acte un singulier éclat. Discours d'ouverture, position de la question, débats, protestations, tempête suprême, on retrouve là, soit dit en passant, tous les éléments du premier acte de l'*Africaine,* et le parallèle à établir pourrait tenter les amateurs de rapprochements inédits. Remarquons, du moins, qu'ici les caractères sont nettement tracés, et que les personnages se montrent dès l'abord ce qu'ils resteront au cours du

la pièce, des types de comédie amusants, gais sans être presque jamais burlesques, et maintenus avec soin dans le cadre d'une fine satire et d'une grossière caricature.

Si l'on voulait entreprendre de commenter le deuxième acte par le menu, on risquerait fort de donner au lecteur une impression toute contraire à celle que le spectateur éprouve au théâtre. On serait diffus, long et ennuyeux, quand les choses se passent justement de la façon la plus simple, la plus rapide et la plus plaisante, quand tout se réduit en somme à une sérénade dont Beckmesser prétend, par amour, gratifier Eva, et qu'une série d'incidents, les uns prémédités, les autres fortuits, vient contrarier.

Le décor nous montre une sorte de croisement de rues, avec une maison de chaque côté; à droite, celle de Pogner, en partie masquée par un épais tilleul qui se dresse près du seuil; à gauche, celle, beaucoup plus modeste, de Sachs. Tout s'y trouve, du reste, bien aménagé pour concourir à l'effet d'épisodes qui, à ne considérer que la suite directe et logique du premier acte, ne sont pas d'une absolue nécessité, mais qui se déroulent et s'enchaînent avec assez d'art pour occuper largement l'esprit et les yeux. C'est la troupe des apprentis qui, dans un gentil chœur empruntant son refrain à la ronde du premier acte, se moquent de David, auquel Madeleine tourne le dos parce qu'il lui apprend l'échec du candidat chanteur. C'est Pogner revenant de la promenade avec Éva et, dans un entretien dont la musique rend à merveille la douce familiarité, cherchant à l'intéresser au concours dont elle est le prix, pendant que la jeune fille écoute d'une oreille distraite et se préoccupe bien plus du rendez-vous qu'elle a donné cette nuit au chevalier Walther. C'est Sachs s'installant chez lui à la besogne et essayant de travailler, tandis que les souvenirs de la séance, traduits par quelques réminiscences plus ou moins déguisées des motifs du premier acte, reviennent à sa pensée et troublent son âme de poète. C'est Eva, fine et rusée, traversant la rue pour interroger le brave cordonnier et, sans lui avouer positivement le secret de son cœur, se faisant raconter avec complaisance l'insuccès douloureux du chevalier qu'elle aime. C'est Madeleine venant chercher sa maîtresse et lui confiant qu'une sérénade doit, cette nuit même, lui être donnée par un soupirant nouveau, lequel? Beckmesser, l'ennuyeux greffier. C'est Walther enfin, profitant des ténèbres pour se glisser dans ces parages et retrouver sa bien-aimée.

De cette première partie de l'acte se détachent deux adorables duos, l'un entre Éva et Sachs, l'autre entre la jeune fille et Walther, ce dernier troublé, du reste, par le veilleur de nuit d'abord, qui arpente la scène en chantant une sorte de mélopée d'un caractère quelque peu étrange, mais expressif, par Sachs lui-même ensuite qui, aux écoutes et comprenant qu'un enlèvement est imminent, tourne sa lampe du côté des jeunes gens et les menace ainsi d'un indiscret rayon. Sympathique figure que celle du vieux poète, resté jeune d'esprit et de cœur malgré les années, et qui, tout en prenant en main les intérêts de Walther et d'Eva, ne se résigne pas sans un serrement de cœur à ce rôle d'ami platonique et de confident désintéressé. Son entretien avec la jeune fille, maintenu à dessein dans les limites d'une causerie intime et familière, reste un chef-d'œuvre de poésie et de sentiment dont toutes les parties méritent une épithète louangeuse : telle au début l'admirable et trop courte rêverie de Sachs; telle cette phrase caressante qui lentement se déroule, enserrant une grande partie du duo dans ses replis capricieux; telle cette mélodie qu'à l'appel de Madeleine dessine mystérieusement l'orchestre sur une pédale syncopée de *mi* et à laquelle, par une heureuse opposition, succède le rythme piquant d'un gai *pizzicato*; tel enfin le motif si suave qui sur ces mots d'Éva : « Du calme! c'est le veilleur, » couronne le chaleureux duo des amoureux!

Mais il faut, bien à regret, tourner vite les feuillets de la partition, et, avec le nouveau personnage qui se présente, aborder la scène capitale du second acte. Beckmesser, avons-nous dit, s'est promis d'essayer sur les oreilles de la fiancée qu'il convoite l'effet du morceau qu'il a préparé pour le concours du lendemain; un gêneur imprévu va troubler cette séance nocturne, et ce gêneur est Hans Sachs, qui, du premier coup, protège les amoureux et prend une revanche contre l'irascible greffier qui l'insultait naguère. En effet, à peine l'un a-t-il ouvert la bouche, que l'autre commence à frapper avec le marteau sur des formes de souliers, en s'accompagnant d'un gai refrain qu'il lance à pleine voix. « Comment, maître! Debout? Si tard dans la nuit! — Eh quoi! monsieur le greffier, vous veillez? Les souliers que vous m'avez commandés vous donnent-ils de l'inquiétude! Voyez, je m'en occupe; vous les aurez demain. » On devine la scène. Beckmesser ne se lasse pas de chanter. Sachs ne se lasse pas d'interrompre : duel sans pitié ni merci. Pour obtenir le silence, le premier prie le second de l'écouter au moins comme ferait un juge, de remplir vis-à-vis de lui les fonctions de « pointeur », c'est-à-dire de signaler au fur et à mesure les fautes, s'il en commet. Le cordonnier accepte; mais ce n'est plus avec la craie qu'il marque les fautes, c'est avec son marteau, et chaque fois le bruit fait tressaillir le donneur de sérénades.

Bientôt le malheureux se trouble; il perd la tête; il chante faux, et les coups de marteau redoublent, jusqu'au moment où les voisins commencent à ouvrir leurs fenêtres et à s'enquérir de tout ce bruit. C'est la bagarre, puis la foule se disperse dans tous les sens; la place reste vide; les petites rues, maintenant éclairées par la pleine lune, redeviennent silencieuses et solitaires. Le veilleur s'étonne bien un peu d'abord de ce brusque changement, de ce calme subit; mais il ne messied pas à la nature de son rôle d'arriver trop tard. Il ne voit plus rien, il n'entend plus rien, il s'éloigne donc en reprenant son nocturne et paisible refrain.

Les mots ne suffisent pas à rendre le prodigieux effet de ce finale, et ceux qui jugent avec le seul souvenir des exécutions « figées » de notre solennelle Académie de musique, où l'on en vient aux mains avec une prudence et une lenteur dignes des meilleures compagnies, ne peuvent se faire une idée du mouvement, de l'entrain, de la variété des effets, de la mise en œuvre de ce charivari désopilant. Le compositeur y manifeste d'ailleurs sa toute-puissance, et, question de procédés à part, on trouverait malaisément dans les modèles les plus admirés de la musique bouffe un ensemble de scènes d'un coloris plus frais, d'une gaieté plus fine, d'une verve plus franche et plus naturelle. Au milieu de la confusion générale, les personnages, sans qu'on sente l'effort de l'auteur, gardent leur individualité propre. Quant aux motifs mélodiques, ils sont tous merveilleusement appropriés au cadre de l'action, au caractère des inter-

prêtes; aussi bien l'archaïque sérénade de Beckmesser avec ses ports de voix prétentieux, que la chanson de Sachs à l'allure populaire; aussi bien la gracieuse phrase instrumentale qui vient pour la première fois avec ces paroles du vieux maître : « J'aurai l'oreille à la musique, » et dont semble s'être souvenu Bizet en composant *Carmen*, que l'étincelante sonnerie finale de l'orchestre dont le carillon jette une note si amusante au milieu du brouhaha général. Tout autre que Wagner eût profité même de ce *tutti* pour terminer l'acte et baisser le rideau. Mieux avisé, le poète a ramené son veilleur de nuit de la façon la plus plaisante, et le musicien n'a pas montré moins d'ingéniosité en repoussant vers les profondeurs de l'orchestre tous les motifs du finale qui se pressent en quelque sorte comme autant de fuyards, se bousculent, et s'évanouissent pour faire place à un délicieux rappel du duo de Walther et d'Éva, simple bouffée d'amour qui traverse l'espace et monte au sein de la nuit.

Le troisième acte nous ramène à la comédie sérieuse et s'annonce par un sévère prélude où la chanson de Sachs se combine hardiment avec le sombre motif qui reparaîtra tout à l'heure pendant son monologue. Voici l'humble échoppe du cordonnier-poète. David, se figurant que le maître lui tenait rigueur à cause des aventures de la nuit dernière, est venu le trouver, et, se jetant à genoux, il implore un pardon qu'on n'a pas plus à lui accorder qu'à lui refuser. Une sorte de légende que fait réciter Sachs au jeune apprenti et une phrase très expressive de l'orchestre sous ces mots : « Merci, mon fils, » forment toute la part de l'inédit dans cette scène assez inutile, où, comme dans les suivantes, se montrant fort ménager de thèmes nouveaux, le compositeur se borne presque exclusivement à varier et à entremêler avec son adresse habituelle des motifs déjà connus.

Demeuré seul, Sachs s'abandonne à ses tristes rêveries : ce n'est plus le compère spirituel qui, la veille, s'amusait aux dépens d'un collègue; c'est le penseur qui réfléchit et connaît les amertumes de ce monde. Walther l'interrompt au milieu de ses méditations, et les deux poètes se comprennent sans effort. Walther a justement rêvé qu'en un jardin merveilleux une femme belle et noble d'aspect l'invitait à cueillir les fruits précieux de l'arbre de la vie. « Le rêve, lui répond alors Sachs, le rêve est le fonds même sur lequel travaille le poète; développez-le d'après certaines règles propres à en rehausser la beauté, et vous obtenez l'œuvre d'art. » Puis, prenant texte de ce rêve, il fait au chevalier un vrai cours de poésie; il lui apprend à composer un chant de maîtrise et tient même la plume, tandis que l'amoureux dicte ses vers. Par sa facture symphonique, la scène, comme toujours, ne laisse rien à désirer; mais l'intérêt dramatique languit un peu avec la préparation trop minutieusement détaillée de ce morceau de chant que Walther va présenter encore, le jour même, au concours. Il y a là comme un double emploi, et l'auteur compromet presque, en l'escomptant à plaisir, l'effet obligé du grand ensemble qui termine l'ouvrage.

Un reproche analogue atteint la scène suivante, qui devait rester alerte et vive, tandis que le musicien l'a malheureusement alourdie, en exagérant les développements. Sachs et le chevalier se sont éloignés un instant pour revêtir leurs habits de fête, et Beckmesser a profité de cette absence pour survenir. Il porte un superbe costume, mais il boite et se tâte les reins d'une façon qui ne laisse pas de doute sur les tristes résultats de son équipée nocturne. Apercevant les vers tracés tout à l'heure et laissés par mégarde sur la table, il les lit; il se figure naïvement que le cordonnier veut concourir et prétendre, lui aussi, à la main d'Eva. Son erreur n'est pas de longue durée. « Ces vers vous plaisent, dit Sachs rentrant dans son atelier, prenez-les! — J'en pourrai faire usage? — Tel usage qu'il vous plaira; mais prenez garde! ils sont malaisés à mettre en musique, et malaisés à chanter!... » Beckmesser, tout joyeux, se frotte les mains et part, croyant déjà tenir la victoire; mais voici une autre visite. Éva s'est doutée que le cordonnier avait travaillé, la nuit dernière, avec la seule pensée de favoriser ses amours. Saluée à son entrée par une mélodie caressante et langoureuse, elle vient soi-disant pour faire ajuster ses souliers, en réalité pour serrer la main de son protecteur et aussi pour retrouver son amoureux. Déjà Walther est près d'elle, et, en son honneur, il improvise cette fois des variantes et des retouches si heureuses que Sachs à son tour applaudit à la science de son jeune ami. Il célèbre hautement l'œuvre d'art nouvelle qui vient de naître; il en sera le parrain, Eva en sera la marraine; David et Madeleine, qui se présentent en beaux habits de fête, serviront de témoins, et, mus par un même sentiment d'espérance et de foi, ils confondent leurs voix dans un quintette d'une sérénité grandiose, mais dont la coupe italienne ne laisse pas que de surprendre un peu l'auditeur. Wagner n'a, du reste, jamais répudié complètement certaines formules mélodiques anciennes, et dans un ouvrage postérieur, au troisième acte du *Gœtterdæmmerung*, nous en retrouvons un exemple curieux et aussi typique.

Tout à coup une sonnerie joyeuse de trompettes se fait entendre, et un changement de décor nous transporte aux environs de Nuremberg, dans une plaine, sur les bords de la Pegnitz; c'est jour de concours, c'est fête populaire. Les représentants des corporations arrivent, chantant à l'envi les louanges de leurs patrons sur un mode d'une gravité un peu prud'hommesque, que fait spirituellement ressortir l'accompagnement malicieux de l'orchestre. Pendant que les bourgeois s'attablent avec leurs femmes, apprentis et paysannes dansent une valse; non pas la valse banale et obligée de tout ballet, mais une de ces valses allemandes où la délicatesse de l'harmonie le dispute à l'originalité du rythme; les gais refrains se fondent en un choral imposant que la foule entonne en voyant les maîtres chanteurs faire leur entrée solennelle page de grandes proportions, pleine de magnificence et d'éclat, suffisant bien à prouver que si dans ses dernières œuvres Wagner s'interdisait souvent l'usage des chœurs, ce n'était pas par impuissance, c'était par raison, et pour obéir à des règles d'esthétique pure dont plus que tout autre il était bon juge.

A cette manifestation enthousiaste, Hans Sachs, l'honneur de Nuremberg, Hans Sachs, le favori du peuple, répond par une allocution de circonstance où il rappelle, avec force compliments à chacun, l'objet de la réunion présente et la valeur du prix proposé. Quel concurrent se présente le premier? Beckmesser. Il est ému, il craint de manquer de mémoire, et les ricanements peu déguisés de l'auditoire ne le rassurent qu'à demi. La poésie qu'il déclame est celle qu'il tient de Sachs, lequel l'avait écrite sous la dictée de Walther; mais la musique est de lui et ne sied guère aux paroles qu'elle accompagne. De plus, il s'est avisé

de changer par places la prosodie et n'a réussi qu'à modifier le sens de la façon la plus absurde. Alors il se trouble, il s'embrouille, il dit des mots pour d'autres.

Tout d'abord on se demande si le chanteur a perdu la raison, on croit à une farce de mauvais goût; bientôt on crie au scandale, on se fâche. Pour calmer la tempête, Beckmesser, conspué et fou de rage, trouve ingenieux de mettre en cause l'honnête Sachs, en le dénonçant comme le véritable auteur de ce chant ridicule. Mal lui en prend. « Ce chant est très beau, riposte le maître, trop beau même pour que je l'aie composé! » Et, comme la foule s'étonne et demeure incrédule, il ajoute : « Seulement il a été mal interprété; il a subi des variantes qui en altèrent le sens; il n'était pas soutenu par la musique qui lui convenait. Or, dans cette assemblée un homme peut témoigner que je dis la vérité : que Walther de Stolzing chante ce morceau, et vous verrez si je vous trompe! »

L'épreuve réussit à souhait. Walther rétablit le texte primitif; puis, se livrant à son inspiration, il s'en écarte peu à peu pour lui donner plus de relief encore, plus de puissance et plus de charme. Cette fois, c'est un véritable chef-d'œuvre, complet en ses parties, que l'auteur présente aux suffrages de l'assemblée, et par acclamation le prix lui est décerné. Eva, tout émue, a mis sur le front du vainqueur la couronne de myrte et de laurier, et les deux jeunes gens tombent aux genoux de Pogner, qui les bénit. Sachs dit le mot de la fin en prenant texte de ce qui vient de se passer sous les yeux de la foule, pour célébrer par un discours patriotique la grandeur de l'art allemand, et le peuple fait une ovation au maître cordonnier, ennemi de la routine et protecteur des amoureux. Amusante, mouvementée, bien conduite, si l'on veut oublier que l'effet de ce morceau de concours autour duquel tout pivote a été, comme nous l'avons dit, quelque peu escompté, cette grande scène explique le drame et le termine dignement.

Peut-être pourrait-on reprocher à l'auteur d'avoir fait commettre à Beckmesser, un niais sans doute, mais apres tout un maître en son art, une erreur trop grossière, et d'avoir exagéré à plaisir le côté grotesque du personnage. Par contre, les autres rôles restent jusqu'à la fin délicatement et noblement tracés : Éva, la jeune fille ingénue et malicieuse; David, l'apprenti bavard et gai; Pogner, le bourgeois bon enfant, mais un peu solennel; Hans Sachs surtout, l'homme honnête et simple, qui met au service de l'amitié un cœur généreux et chaud, qui se défend contre ses ennemis avec un esprit ironique et souple, le poète national enfin qui respecte la tradition, mais qui veut aussi croire en l'avenir. Sa figure ressort au premier plan si intéressante, si sympathique, qu'elle nuit presque au héros, à Walther de Stolzing, le poète inconscient, le rêveur élégiaque des nuits d'été, le novateur en qui plusieurs, se prévalant du rapport euphonique des deux noms, ont voulu voir Wagner lui-même.

Mais c'est le propre des ouvrages aussi étudiés, aussi fouillés que celui-ci, de faire croire aux énigmes et d'exciter la verve des commentateurs. On a dit, par exemple, que les *Maîtres chanteurs* étaient la contre-partie comique de *Tannhæuser*. Contre-partie n'est pas le mot juste. Walther, comme Wolfram, symbolise l'art dans son acception la plus haute. Seulement, tandis que Tannhæuser en restreint les manifestations à la peinture de la passion brutale et sans frein, Beckmesser l'emprisonne dans des formules pédantesques et surannées. Idéalisation d'une part, émancipation de l'autre; voilà le double but poursuivi par le poète en écrivant ces deux œuvres, qui, loin de s'opposer, se complètent l'une l'autre et gardent une certaine analogie, en dépit de la différence du cadre, du ton, de la physionomie des personnages.

Aussi bien, ne l'oublions pas, si Wagner veut que l'artiste soit libre, il ne confond pas la liberté avec la licence. Il sait que le succès s'achète au prix d'un travail acharné et d'une connaissance approfondie de toutes les ressources du métier; il tient donc à ce que son héros n'obtienne la récompense qu'après s'être soumis aux règles et en avoir fait son profit. C'est cette gymnastique préliminaire, c'est cette forte discipline intellectuelle qu'il recommande hautement par la bouche du vieux Sachs, lorsqu'il lui fait dire à Walther : « Ce que l'instinct ébauche, l'art le complète, » comme il avait dit lui-même quelques années auparavant en rappelant les travaux que lui imposait son maître de contre-point : « Il m'avait fortifié, non pour écrire des fugues, mais pour avoir ce qu'on n'acquiert que par un sévère exercice, l'indépendance et la sûreté. »

Constatons, en terminant, que le public accueillit chaleureusement les *Maîtres chanteurs*, lors de la première représentation à Munich, le 21 juin 1868.

Assis dans la loge royale, Wagner, plus encore qu'après *Tristan*, dut goûter, avec une âpre volupté, les manifestations flatteuses dont il était l'objet. Protégé par un souverain, il entrevit en ce jour comme possible la réalisation du rêve qui l'obsédait, l'éclosion de cette *Tétralogie* que, selon sa propre expression, « il portait dans sa tête depuis si longtemps », de cet opéra allemand qui « correspondait au génie allemand comme la tragédie grecque correspondait au génie grec », de cette œuvre enfin qui devait asseoir définitivement sa renommée. L'heure avait sonné en effet où toute audace lui devenait permise : il pouvait d'un bras ferme et sûr achever de forger l'*Anneau du Nibelung* et s'offrir la géniale diversion de *Tristan et Iseult*.

Tristan et Iseult.

Munich, 10 juin 1865.

Nous sommes pleinement renseignés sur les origines de *Tristan et Iseult*, par l'excellent résumé de Hugues Imbert et aussi par la documentation directe.

Le 15 septembre 1860, Richard Wagner adressait à M. Frédéric Villot, conservateur des musées de peinture au Louvre, la *Lettre sur la musique* qui servit de préface au volume ayant pour titre : *Quatre Poèmes d'opéras*, et qui contenait, traduits en prose française, le *Vaisseau fantôme, Tannhæuser, Lohengrin, Tristan et Iseult*. Après avoir exposé dans cette lettre que ses conclusions les plus hardies sur le drame musical ne s'imposèrent à lui que lorsqu'il écrivit les *Nibelungen* et que, dans les trois premiers poèmes, *le Vaisseau fantôme, Tannhæuser* et *Lohengrin*, l'application de son système (si système il y a) n'est que fort hésitante, Wagner ajoute qu'il en est tout autrement pour le drame de *Tristan et Iseult*, qui fut conçu à l'époque de l'achèvement des *Nibelungen*.

« Je conçus et j'achevai *Tristan et Iseult* lorsque j'avais déjà complètement fait la musique d'une très grande partie de ma tétralogie des *Nibelungen*. Ce qui m'amena à interrompre ce grand travail, ce fut

le désir de donner un ouvrage de proportions plus modestes et de moindres exigences scéniques, plus facile par conséquent à exécuter et à représenter; et ce désir naquit en moi d'abord du besoin d'entendre encore, après un si long intervalle, de ma musique, puis des rapports encourageants que je recevais de l'exécution de mes anciens opéras en Allemagne, rapports qui me réconciliaient avec la scène et me rendaient l'espoir de voir ce désir encore une fois accompli. Maintenant on peut apprécier cet ouvrage d'après les lois les plus rigoureuses qui découlent de mes affirmations théoriques. Non pas qu'il ait été modelé sur mon système, car j'avais alors oublié absolument toute théorie; ici, au contraire, je me mouvais avec la plus entière liberté, la plus complète indépendance de toute préoccupation théorique, et, pendant la composition, je sentais de combien mon essor dépassait même les limites de mon système. Croyez-moi, il n'y a pas de félicité supérieure à cette parfaite spontanéité de l'artiste dans la création, et je l'ai connue, cette spontanéité, en composant mon *Tristan*. Peut-être la devais-je à la force acquise dans la période de réflexion qui avait précédé. C'était à peu près une image de ce qu'avait fait mon maître, en m'apprenant les artifices les plus difficiles du contrepoint : il m'avait fortifié, disait-il, non pour écrire des fugues, mais pour avoir ce qu'on n'acquiert que par un sévère exercice : l'indépendance et la sûreté. »

Et dans un autre passage : « Tous mes doutes s'étaient enfin dissipés, lorsque je me mis à mon *Tristan*. Je me plongeai ici avec une entière confiance dans les profondeurs de l'âme, de ses mystères, et de ce centre intime du monde, je vis s'épanouir sa forme extérieure. »

Au mois d'octobre 1854 Richard Wagner écrivait à Franz Liszt qu'il voulait élever un véritable monument à l'amour en composant *Tristan et Iseult*. « Sous le pavillon noir qui flotte à la fin, disait-il, je m'ensevelirai ensuite pour mourir. »

En effet, ce sont les droits de l'amour que revendique la légende d'amour de *Tristan et Iseult*. La base est une ancienne chronique celtique; le cycle des *Romans de la Table Ronde* vient faire pendant au cycle des *Chansons de geste*, double courant littéraire qui nous a donné, en France, d'un côté la *Chanson de Roland*, les *Quatre Fils Aymon*, *Renaud de Montauban*, *Garin le Loherain*, — et de l'autre, sous l'influence du génie gallois, *Lancelot du Lac*, la *Fée Viviane*, *Merlin l'enchanteur*, *Artur*, *Tristan et Iseult*.

Ce caractère d'amour et aussi de fatalité, Ernest Reyer l'a fait nettement ressortir dans la très belle analyse du premier acte de *Tristan*, qu'il a publiée dans le *Journal des Débats* en mars 1884 après l'exécution au concert Lamoureux. Il commence par y rappeler la remarque analogue de M. Édouard Schuré dans *Opéra et Comédie* : « La fatalité de l'amour avait déjà présidé à la naissance de Tristan. La destinée de son père et de sa mère fut l'image de la sienne, un jour radieux qui finit dans un sombre orage. Blanchefleur, sœur du roi Marck, aima Rivalin, chevalier breton venu à la cour de Cornouailles et qui mourut peu après. Pour cacher le fruit de ses amours secrètes, elle dut s'enfuir en Bretagne, dans le château de son ami défunt. C'est là que Blanchefleur, délaissée, protégée seulement par un serviteur fidèle de Rivalin, mit au monde le fils de son désir et de sa douleur. Elle le nomma Tristan et rendit le dernier soupir en lui donnant le jour. L'orphelin grandit dans la maison de son père, sous la garde du bon Kurwenal. » Dans le roman de Luc de Gaste, écrit au XIIe siècle et où l'on trouve les premières traces de la légende celtique de *Tristan et Iseult*, le bon serviteur s'appelle Gouvernail, ce qui indique clairement sa fonction. Dans l'épopée chevaleresque de *Gottfried de Strasbourg*, tirée du roman en prose normande de Luc de Gaste, Gouvernail devient Kurwenal et n'en reste pas moins un serviteur dévoué, un écuyer fidèle. Il accompagne son maître dans ses courses aventureuses et sait à l'occasion l'égayer par quelque chanson.

Marold s'en va, bravant les flots,
Soumettre l'Angleterre.
Une île flotte au sein des eaux,
C'est là qu'il gît en terre.

Sa bête, l'on en fit présent
A celle qui pleure l'absent.
Gloire au héros Tristan,
Le vainqueur du Forban.

C'est ainsi que Tristan rompit d'un coup de sa formidable épée le servage qui rendait le pays des Cornouailles tributaire du royaume d'Irlande. Tous les ans, Marold, le neveu du roi et le fiancé d'Iseult, venait exiger le tribut. Tristan le tua en combat singulier et envoya sa tête à Iseult. Puis, toujours poussé par son humeur aventureuse, il monta sur une misérable barque de pêche qui vint s'échouer sur la côte d'Irlande. Ce fut Iseult elle-même qui le recueillit et pansa sa blessure; Marold, avant de mourir, avait vaillamment combattu. Tristan, pour ne pas être reconnu, se présenta à Iseult sous le nom de Tantris. Mais elle s'aperçoit un jour que l'épée du chevalier est ébréchée et que le fragment d'acier dont l'arme est privée est précisément celui qu'elle a retrouvé dans le crâne de Marold. Iseult saisit l'épée pour en frapper le meurtrier : mais celui-ci la regarde avec des yeux si suppliants et si doux que, fascinée et vaincue, elle laisse l'arme s'échapper de ses mains.

Tristan, guéri par les soins d'Iseult, quitte l'Irlande et revient à la cour de son oncle, auquel il fait un portrait des plus séduisants de la beauté d'Iseult. Le pauvre chevalier a rapporté de son voyage une blessure bien plus dangereuse que celle que lui avait faite Marold lors de son dernier combat. A force de vanter sa bien-aimée, il finit par éveiller chez le roi son oncle le désir de l'épouser. Et, avec une abnégation qui s'explique chez un chevalier un peu errant, Tristan s'offre lui-même à aller demander à Iseult s'il ne lui plairait point de venir s'asseoir à côté de l'oncle Marke sur le trône de Cornouailles. Il part. Iseult, quoique très désagréablement surprise d'abord, accepte la proposition de Tristan. Et les voilà tous deux, elle accompagnée de sa fidèle servante Brangaine, Brangolne ou Brangienne, lui de son fidèle serviteur Kurwenal, voguant vers les côtes d'Angleterre, sur un navire où une tente « formée de riches draperies » a été installée pour Iseult.

C'est ici que le drame commence, mais il vit tout entier des événements que vient de rappeler Ernest Reyer. Un matelot perché dans les vergues chante un refrain d'amour. « Qui me raille et m'outrage? » s'écrie tout à coup Iseult, qui croit voir dans la chanson du mousse une allusion à l'état de son propre cœur. Elle se répand d'abord en invectives et en imprécations contre le meurtrier de son fiancé par qui, à son tour, elle s'est laissé vaincre; puis, passant de la colère à un sentiment plus doux, elle

demande à voir Tristan. Celui-ci, craignant que l'éclat des beaux yeux d'Iseult ne lui fasse trahir la confiance de son oncle, refuse d'obéir à l'invitation que lui porte Brangaine de la part de sa maîtresse. Grand courroux d'Iseult, qui dans le paroxysme de la colère, se met à raconter à Brangaine, et par le menu, son aventure avec Tristan et comment elle l'a recueilli, comment elle l'a guéri, comment, grâce à sa complicité, il a pu quitter l'Irlande, où on voulait le retenir prisonnier. C'est pour payer sa dette de reconnaissance, c'est pour reconnaître tant de bienfaits reçus, qu'il a conçu l'idée de la faire entrer dans la couche du vieux roi de Cornouailles, de son oncle Marke, elle qui aurait tant voulu être aimée. Aimée de Tristan, sans doute, pense Brangaine. Et alors, rappelant à Iseult que sa mère lui a confié en mourant une cassette pleine de philtres magiques, elle va chercher le coffret et y choisit la fiole contenant l'élixir d'amour. « Ce n'est pas celui-là que je veux, s'écrie Iseult, c'est le breuvage de mort! »

Mandé de nouveau auprès de sa future souveraine Tristan se décide enfin à venir. Et, prenant sans hésiter la coupe que lui tend Iseult, il la porte à ses lèvres en disant : « Reine, je connais la puissance de votre art : vos baumes jadis ont guéri ma blessure; que ce breuvage maintenant guérisse mon âme! » Avant qu'il ait achevé de boire la liqueur mortelle, Iseult lui arrache la coupe des mains : « A moi ma part, s'écrie-t-elle, à moi le reste! » Et, ayant vidé la coupe empoisonnée, elle la jette aux pieds de Tristan. Les voilà seuls en face l'un de l'autre, immobiles, muets, frissonnants et comme s'ils cherchaient les ardeurs de l'amour en attendant les spasmes de la mort. La mort est lente à venir, mais un trouble les agite, le trouble des sens qui brûle leurs lèvres et enflamme leurs regards. Ils tombent dans les bras l'un de l'autre... Brangaine survient, Kurwenal la suit, annonçant que le navire a touché terre et qu'on aperçoit non loin du rivage le roi Marke suivi d'un cortège brillant.

« Quel breuvage m'as-tu donné? demande Iseult à sa confidente, pendant que celle-ci lui pose la couronne sur le front et lui jette sur les épaules le manteau royal. — Le breuvage d'amour, » répond Brangaine, feignant de déplorer son erreur. Alors, se tournant vers Tristan : « Faut-il vivre? » lui dit-elle. Et elle glisse inanimée dans les bras de ses suivantes, sans que les vivats qui saluent le roi de Cornouailles puissent la faire revenir de son évanouissement. C'est sur ce tableau émouvant que la toile tombe.

Le deuxième acte se passe au château royal de Marke, en Cornouailles. Jardins plantés de grands arbres devant la demeure d'Iseult, qu'on voit sur l'un des côtés du théâtre et où l'on accède par un perron. Nuit d'été limpide et splendide. Près de la porte ouverte, une torche allumée. On entend des fanfares de chasse. Brangaine, sur les degrés, prête l'oreille au bruit des chasseurs, de plus en plus éloigné. Elle regarde avec anxiété la porte où, tout à coup, paraît Iseult. Celle-ci sort de sa demeure, dans une grande agitation, et s'approche de Brangaine qui lui expose ses craintes. Elle favorise les rendez-vous nocturnes de Tristan et de la reine adultère, mais elle redoute celui qui, lors du débarquement, « fixait Tristan sans relâche, méchant et sournois », le traître Melot. Iseult n'en éteint pas moins la torche allumée près de la porte. C'est le signal qui doit appeler Tristan : « La torche, — Fût-elle le feu de ma vie, — Joyeuse, — Je l'étouffe sans trembler. »

Les deux amants s'embrassent avec transport, et c'est alors un sublime duo en paroles entrecoupées :

TOUS LES DEUX[1].

Est-ce toi? — Toi retrouvée? — Sous mon étreinte? — Puis-je le croire? — Quelle joie! — Toi sur mon sein! — Toi que je presse! — Est-ce toi-même? — Vois-je tes yeux? — Vois-je tes lèvres? — Est-ce ta main? — Est-ce ton cœur? — Est-ce moi? — Est-ce toi? — Toi dans mes bras! — N'est-ce qu'erreur? — N'est-ce que rêve? Délices de l'âme! Oh! douce, noble, fière, belle, céleste ivresse! — Sans égale! — Sans limite! — Plus qu'humaine! — Sainte! Sainte! joie unique! joie si neuve! — Pure extase! Joie parfaite! — Tout me charme! — Tout m'enivre! — L'âme au ciel loin du monde est ravie! — Toi, Tristan, à moi! — Toi, Iseult, à moi! — L'un à l'autre sans terme! Tristan! Iseult! Couple à jamais uni!

Aux cris d'amour succède le rappel des épreuves déjà lointaines. « Très sainte, dit Iseult, la nuit nous garde. » Tristan conduit doucement Iseult vers un banc de fleurs. Il tombe à ses pieds et pose sa tête entre ses bras, puis c'est la reprise du duo extatique :

TOUS LES DEUX.

Sur nous retombe, — Nuit d'extase! — Donne-nous — L'oubli de vivre; — Prends mon être — Dans ton sein; — Ote-moi — Du monde vain! — En nous s'éteint — L'ultime flamme, — Nos pensées, — Nos chimères, — Nos mensonges, — Nos mémoires. — L'ombre sainte, — Sainte, approche, — Chasse ces fantômes! — Sauve-nous du monde! — Quand se cache — En nous la lumière, — Luit, enfin, — L'étoile de joie. — Ton charme unique, — Tendre, m'enlace, — Et tes regards — Me versent l'ivresse. — Cœur à cœur — Et lèvre à lèvre, — Un seul souffle — Nous unit. — Mon regard — Ravi s'aveugle; — L'aspect du monde — Au loin s'efface — Dont le vain jour — Nous abusait, — Plaçant devant nous — Des spectres menteurs.

Seule je suis,
Seul je suis,
Moi, le monde.
Plein essor de joie!
Vie d'amour infinie!
D'une paix sans réveil et sans rêve,
Doux et ferme espoir!

Ils se perdent dans une profonde extase, renversés, pâmés sur le banc de fleurs. Puis c'est la pensée de la mort, le cri d'Iseult : « Oh! ne plus vivre! » l'appel à l'immense nuit, à la réunion éternelle dans les plus profonds espaces, dans l'ivresse du rêve. Plus d'Iseult, plus de Tristan, plus de formes, plus d'obstacles, neuve essence et flamme neuve : « Pour les siècles — Être unis! — Sans terme, — Sans cesse — Flamme ardente au cœur, — Fière joie d'amour! »

Kurwenal se précipite, l'épée nue, pour avertir Tristan; mais déjà Marke, Melot et les courtisans, en habit de chasse, débouchent vivement de l'allée, viennent vers l'avant-scène et s'arrêtent, anxieux, devant le groupe des amants. — Brangaine descend de la terrasse et s'élance vers Iseult. Celle-ci, saisie d'une soudaine pudeur, détourne son visage et s'appuie sur le banc fleuri. Tristan, d'un geste instinctif, étend du bras son manteau pour dissimuler Iseult aux yeux des courtisans. Il reste longtemps ainsi, immobile, fixant les hommes qui le considèrent, agités de sentiments divers. Le jour commence à poindre. Les

1. Version française commencée par Alfred Ernst, continuée par MM. L. de Fourcaud et Paul Bruck.

lueurs traînent, et la situation aussi. En vain Melot étale-t-il sa traîtrise et s'efforce-t-il d'exciter le roi : « Çà, peux-tu dire, maître, — Que j'accusais à tort — Et que, pour gage, en vain — Je t'aie livré ma tête? — Le crime est sous tes yeux, flagrant. — C'est ton honneur — Qu'en vrai féal — De honte j'ai gardé. »

Marke n'a pas hâte de frapper, il veut parler d'abord, et il parle, un peu longuement. Il eût paru à tout poète français nécessaire de brusquer les choses. Wagner n'en a pas jugé ainsi. Admettons avec Edouard Schuré qu'il ait voulu sublimiser le roi, en faire un de ces êtres que les passions n'atteignent pas, l'interminable et par trop indulgente homélie qu'il adresse aux amants surpris n'en reste pas moins d'un effet théâtral désastreux. On s'irrite de la placidité excessive de ce mari qui permet à Tristan et à Iseult de renouveler leurs serments, de s'embrasser même en sa présence, et l'on applaudit presque à la sanguinaire intervention de Melot, intervention mettant fin à ces étranges effusions.

L'agonie du héros, soutenu jusqu'au bout par son écuyer fidèle, qui ne lui survivra pas; l'attente mêlée d'espérance et d'angoisse du navire qui, ramenant la bien-aimée, devait apporter aussi le remède aux blessures du corps et la paix au trouble de l'âme, l'étreinte suprême de ces deux êtres, victimes d'une fatalité, et qui finissent par succomber l'un près de l'autre, telles sont les étapes qu'il nous reste à franchir dans le dernier acte de *Tristan*, que la mort domine tout entier.

La scène se passe au château de Tristan, à Karéol, en Bretagne, dans les jardins du Burg. D'une part les hautes constructions du château; de l'autre, un mur d'enceinte peu élevé, coupé d'une échauguette. Au fond, la porte d'accès. Le château est bâti au sommet d'une falaise. A travers ses ouvertures, on aperçoit un vaste horizon de mer. Tout donne l'impression d'un manoir depuis longtemps abandonné. Des pierres se sont écroulées; des broussailles ont poussé çà et là. Sur le devant de la scène, Tristan dort sur un lit de repos, à l'ombre d'un grand tilleul. On le prendrait pour un mort. A son chevet se tient assis Kurwenal, douloureusement penché vers lui, écoutant son souffle avec inquiétude. Au dehors on entend une mélancolique mélodie, jouée sur le chalumeau par un berger. Le berger lui-même paraît, au bout d'un instant, vu à mi-corps au-dessus du mur d'enceinte, et regardant vers l'intérieur, d'un air pénétré. « Kurwenal, hé, Kurwenal, parle, ami. S'est-il réveillé? » Mais le fidèle serviteur secoue la tête : « L'éveil pour lui! — Loin de nous à jamais fuirait son âme, — A moins que l'aide n'ait paru — Qui, seule, nous peut sauver. »

L'aide, ce serait le vaisseau attendu, le vaisseau ramenant Iseult. Le berger reprend la chanson, en *s'éloignant*. Tristan *a ouvert les yeux* : « Chanson si vieille! Pourquoi l'éveil? — Ne reconnais-tu pas, maître, répond Kurwenal, Karéol, où tes ancêtres ont vécu?... Tu es chez toi, — Chez toi : — Ton sol, — Ton vrai pays, — Ton lieu natal, — Tes propres champs, ta joie! — Le vieux soleil t'éclaire; — La mort s'enfuit, — Tes plaies se referment, — Et tu vas guérir. »

Tristan sourit, *puis, amèrement, s'emporte contre* la fausse splendeur dorée du jour qui luit pour Iseult. La bien-aimée n'est pas sauvée du jour; l'éclat du jour la retient : « Il faut, s'écrie l'agonisant, que, sorti de l'ombre, je La cherche, je La voie, je La trouve, qu'en son être je m'absorbe et m'efface! »

A ce nom d'Iseult, Kurwenal a tressailli : « Elle vit. J'ai envoyé en Cornouailles un homme sûr qui doit bientôt l'amener ici. — Iseult vient, s'écrie Tristan transporté, Iseult approche. » Et c'est l'hallucination *fébrile* :

> Là-bas! Là-bas,
> Rapide elle vient.
> Vois-tu? Vois-tu?
> La flamme est au mât.
>
> La nef! La nef!
> Là, près du récif.
> Ne vois-tu pas?
> Kurwenal, ne vois-tu pas?

La même hallucination persiste et prend un caractère délirant, après des alternatives d'espérance et de désespoir : « Vers moi Iseult tend ses bras. Elle tient — Le philtre de paix. — La vois-tu? — Quoi! Ne vois-tu rien? — Rayonnante, fière et douce, — Elle avance au champ des ondes. — Parmi d'enivrantes — Vagues de roses — Elle vient vers notre grève. — Sa grâce me charme, — La douce paix — Descend comme un baume — Dans mon cœur. — Ah! Iseult! — Beauté si pure! »

Le berger fait entendre un air joyeux. Kurwenal court au-devant d'Iseult. *Resté seul, Tristan se dresse.* « Tout rouge de plaies, — J'ai pu frapper Marold. — Tout rouge de plaies, — Je cours ici vers Iseult! » Il arrache les bandages de sa blessure : « Heia, mon sang, — Coule, ruisselle! » Puis il s'élance de sa couche en chancelant : « Celle qui doit — Fermer ma blessure — Accourt fièrement, — Portant mon salut. — S'efface *le monde* — A l'ardeur de mon vœu! »

Iseult entre à pas pressés, hors d'haleine. Tristan, ne pouvant plus se maîtriser, se précipite au-devant d'elle, chancelant toujours. Au milieu de la scène, ils se rencontrent : elle le reçoit dans ses bras. Il s'affaisse et glisse lentement à terre. Elle gémit et tombe évanouie sur le cadavre. Or voici qu'un second navire amène le roi Marke et sa suite. Melot est blessé mortellement par Kurwenal, qui, se méprenant sur les intentions du roi, tombe frappé à son tour par un des officiers qu'il a provoqués. Marke se désole d'avoir, comme il le dit, grossi par cette funeste erreur la funèbre moisson. Cependant il manque encore une victime, Iseult qui, penchée sur le corps de Tristan, indifférente au sang versé, regarde sans comprendre et n'appartient déjà plus à la terre. Une extase sereine et douce l'envahit. Elle chante : « Sons qui montent, — Flots qui m'inondent, — Vois-je en eux — Les vagues des brises? — Vois-je en eux — Les nues embaumées? — Comme ils s'enflent! — Comme ils chantent! — Est-ce un souffle? — Est-ce un hymne? — Enivrée, — Submergée, — Dois-je aux purs parfums me fondre? — Dans ces vastes reflux, — Dans ces chants éperdus, — Dans la Vie, — Souffle immense du Tout, — Me perdre... — M'éteindre — Sans pensée... — Toute joie! »

Elle expire, transfigurée, entre les bras de Brangaine. Suivant les heureuses expressions de M. Louis de Fourcaud, « la douce Nuit de mort unit en elle ceux que le Jour équivoque et les trompeuses conceptions de la vie avaient disjoints. »

Dans ses intéressants *Souvenirs d'Allemagne*, Ernest Reyer raconte que, pendant son séjour à Weimar, le compositeur Edouard Lassen lui proposa un soir de lui faire connaître la partition de *Tristan et Iseult*. « Lassen, dit-il, se mit au piano, je devrais dire à l'orchestre, et il joua l'ouverture. Je tournais les pages silencieusement. Le docteur X..., assis dans un fauteuil, s'épanouissait. L'ouverture finie, les récits succédèrent aux récits, et d'autres récits leur succédè-

rent encore. Je n'apercevais au loin, et de tous côtés, que des horizons de sable; la chaleur devenait accablante, et pas une oasis pour nous reposer, pas le plus petit filet d'eau pour étancher notre soif!... Enfin la voix de Tristan s'unit à celle d'Iseult. Ce que deux hautbois ou deux clarinettes peuvent exécuter, sinon sans inconvénient pour l'oreille, du moins sans difficulté, deux voix, quelque exercées qu'on les suppose, sont inhabiles à le faire, et finissent par produire la plus horrible cacophonie...

« Au milieu du duo (le célèbre duo d'amour du second acte), j'éprouvai cette folle rage de l'enfant qui, désespérant d'apprendre la leçon qu'on lui a donnée à étudier, trépigne et pleure, ferme son livre avec colère et le jette bien loin de lui. De mes doigts crispés, je frappai tout à coup le clavier comme l'eussent fait les griffes d'un chat furieux, et, mêlant au hasard les mots allemands et les phrases les plus bizarres, je poussai des cris inintelligibles, des sons inarticulés, incohérents, sauvages. Lassen, toujours calme et souriant à demi, continuait à déchiffrer. Je me retournai pour voir quelle mine faisait le docteur. — Il avait disparu. — Alors Lassen s'arrêta, et j'allais le prier de me dire franchement s'il trouvait une grande différence entre la manière dont le duo avait fini et celle dont il avait commencé, lorsque le docteur reparut : « Continuez, nous dit-il; j'étais dans mon cabinet, mais je n'ai pas perdu une seule note. N'est-ce pas que c'est admirable? »

Si nous citons cette page, écrite par un musicien suspect cependant alors de wagnérisme et, déjà à cette époque, fervent admirateur de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*, ce n'est pas, on le pense bien, pour le vain plaisir de prendre en défaut l'auteur de *Sigurd* et de la *Statue*, c'est parce qu'il suffit de rapprocher cet article de ceux qu'ont depuis inspirés à la majeure partie des critiques parisiens les brillantes auditions de *Tristan et Iseult*, pour se rendre compte de l'extraordinaire mouvement d'opinion qui s'est produit en France en faveur de Wagner.

A l'exemple des rhéteurs et des philosophes, les esthéticiens et les biographes ont, de temps immémorial, aimé à faire trois parts de leur sujet et à diviser, bon gré, mal gré, en trois groupes correspondant à autant d'étapes successives, les productions des hommes de génie. C'est dans un dictionnaire classique qu'il nous souvient d'avoir lu cette phrase étonnante : « On distingue dans la manière de Raphael trois périodes : une première, qui va jusqu'en 1504, où il ne fait guère qu'imiter le Pérugin; une seconde, jusqu'en 1514, où il devient original; une troisième, jusqu'à sa mort, où il *se surpasse lui-même!* »

De telles distinctions, pour n'être pas toujours présentées sous une forme aussi naïve, n'en sont pas moins, le plus souvent, un peu arbitraires. Tout se tient dans l'œuvre d'un grand artiste; la conquête du lendemain est le résultat de l'effort de la veille, et le même homme a pu se montrer parfois vieux étant jeune, et rester toujours jeune étant vieux. Nous accepterons donc, sous toutes réserves seulement, la classification en *trois manières*, généralement admise pour Wagner comme elle l'est pour Beethoven, Rossini, Verdi, et nous rangerons, avec la plupart des critiques, dans une première catégorie les essais du début, quelques opéras non représentés, diverses ouvertures ou compositions symphoniques et *Rienzi;* dans une seconde, *le Vaisseau fantôme, Tannhæuser* et *Lohengrin;* dans une troisième enfin, *Tristan et Iseult, les Maîtres chanteurs, la Tétralogie* et *Parsifal*. A la fin de cette étude un travail d'ensemble caractérisera le plus complètement et le plus exactement possible la réforme tentée par Wagner. Mais il nous faut dès maintenant indiquer les traits essentiels de cette réforme, et, avant de suivre l'artiste dans la voie nouvelle où il nous entraîne avec lui, jeter un coup d'œil en arrière et mesurer le chemin déjà parcouru.

Rienzi, nous l'avons dit, est le seul grand ouvrage dramatique où Wagner se soit plié avec docilité aux exigences de la mode. De bonne heure il comprit qu'à vouloir marcher sur les traces et comme dans les pas mêmes des grands maîtres, il ne s'avancerait pas aussi loin, et que le meilleur moyen pour les égaler était de faire, non pas comme eux, mais autrement qu'eux.

Avec le *Vaisseau fantôme* les velléités de réforme se manifestent, mais vaguement encore. Ensembles et soli n'échappent pas à la coupe traditionnelle, et la plupart des morceaux se rattachent à des types connus. Pourtant la ballade de Senta trahit déjà la personnalité du compositeur, et la façon dont le thème caractéristique du capitaine circule au travers de cet ouvrage ne laisse pas que d'être digne d'attention.

Tannhæuser marque un pas en avant. Sans doute les diverses parties de l'œuvre gardent les dénominations d'usage; mais ces titres peuvent sembler trompeurs, car la belle relation du pèlerinage à Rome, par exemple, qualifiée d'*air*, demeure, en fin de compte, un récitatif où une déclamation très serrée s'allie, avec un rare bonheur, aux combinaisons expressives de l'orchestre qui le soutient. De même l'enchaînement des divers numéros entre eux mérite une mention. Les soudures sont moins grossières : qu'on se rappelle en effet l'heureuse transition du Vénusberg à la forêt de Wartburg, et, dans le dernier acte, après le récit de Tannhæuser, l'apparition de Vénus qui justifie le trio; qu'on se rappelle enfin avec quelle ingéniosité se marient, au deuxième tableau, la chanson du pâtre et le chœur des pèlerins.

Avec *Lohengrin* les tendances nouvelles s'accusent mieux encore. Plus de divisions par morceaux. Le musicien semble avouer par là qu'il ne veut déjà plus reconnaître où finit le récitatif et où l'air commence. Il a recours à des appellations moins précises. L'acte se décompose en un certain nombre d'épisodes, par exemple l'accusation, le rêve d'Elsa, le combat, etc., et chacun d'eux prend le nom de *scène*. Nous touchons à la mélodie continue, sans la tenir encore pourtant, car en maintes places la distinction est évidemment factice, et, pour satisfaire les habitudes de leurs compatriotes, les éditeurs français de *Lohengrin* n'ont pas eu trop de peine à reconstruire une table analytique d'après les procédés d'usage. Si l'on ne rencontre plus de romances proprement dites, les soli de forme strictement mélodique ne font pas défaut. Les duos, il est vrai, ne sont pas tous également concertants; dans celui du dernier acte même, les voix ne sonnent jamais ensemble. En revanche, celui d'Ortrude et d'Elsa reste conforme aux traditions dramatiques et vocales. Toute trace de ballet a disparu; mais on salue encore au passage, comme une dernière concession au public, un pur hors-d'œuvre musical, le joli chœur des fiançailles. D'autre part le rôle du thème caractéristique commence à se dessiner nettement; le

grand duo qui ouvre le second acte présente la première application un peu soutenue du nouveau système mélodique; déjà l'*Anneau du Nibelung* brille à l'horizon.

Treize années pourtant s'écoulent depuis *Lohengrin* avant que la révolution musicale éclate, années d'exil et de souffrance où lentement s'élabore cette œuvre gigantesque qui a nom la *Tétralogie*, et que son auteur doit laisser de côté, plus qu'à moitié faite, pour se consacrer à un ouvrage de moins amples proportions et plus propre à la scène, *Tristan et Iseult*. Wagner a enfin trouvé un protecteur puissant, le roi de Bavière, et, dégagé des entraves qui arrêtaient sa marche, il aborde un continent nouveau et y plante résolument le drapeau de la réforme.

Cette réforme, on peut la définir la substitution du drame musical à l'opéra. Wagner entend que la poésie soit, non la servante, mais la propre sœur de la musique, et il a soin de traiter l'une et l'autre avec un égal respect; il veut seulement, par le secours des *sons*, étendre la sphère d'action des *mots;* il rêve l'union intime des deux arts, et ne craint pas d'affirmer que « l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique ». Or, pour atteindre un tel but, il devait logiquement prendre la route qu'il a suivie.

S'il s'interdit désormais les duos, trios et morceaux d'ensemble, ou du moins s'il en répudie absolument la coupe traditionnelle, c'est pour se conformer à cette regle de simple bon sens qui veut que, sous peine de ne pas se faire entendre, les personnages d'un drame parlent les uns après les autres. L'exception introduite en faveur des chœurs est conforme à la tradition de l'art grec et devient d'ailleurs d'une application de plus en plus rare. Si, le plus souvent, une sorte de déclamation rythmée se substitue à ce qu'on est convenu d'appeler *airs*, c'est afin de permettre au public de ne pas perdre une syllabe du dialogue et de saisir sans effort les moindres inflexions de voix des chanteurs. Enfin, si l'auteur répète, développe et combine de mille façons certains contours typiques, des *Leitmotiven*, comme il les appelle, destinés à caractériser les personnages, à rappeler les épisodes essentiels du drame, c'est pour donner aux scènes capitales plus de relief et d'éclat, à l'œuvre entière l'unité qui manque à la plupart des morceaux pris isolément. Tout cela est donc parfaitement logique et, dans une certaine mesure, conforme aux doctrines professées jadis par Rameau et par Gluck.

Mais si la théorie est vieille, la mise en œuvre est absolument originale et personnelle; nous l'affirmons hardiment, sans crainte d'être contredits par aucun des Français qui ont assisté aux belles représentations des ouvrages de la dernière maniere du maître. A dater du jour où il écrit *Tristan et Iseult*, Wagner ne relève plus que de lui-même. Ses conceptions dramatiques, comme ses moyens d'exécution, tout lui appartient en propre, et l'outil musical qu'il s'est fabriqué ne sera plus changé, car on peut dire que *Tristan*, les *Maîtres chanteurs*, l'*Anneau du Nibelung* et *Parsifal* ont été forgés sur la même enclume. Chacun de ces drames garde au surplus une couleur particuliere très tranchée et tout à fait en harmonie avec le milieu choisi. Poème et musique se fondent dans une complète intimité, et, selon la nature du sujet, la mélodie affecte un caractère spécial, plus ondoyante et plus tourmentée avec *Tristan*, plus franche et plus familière avec les *Maîtres chanteurs*, plus héroïque et plus fière avec la *Tétralogie*, plus religieuse et plus mystique avec *Parsifal*.

La légende de *Tristan*, comme celle de *Lohengrin* et de *Parsifal*, nous appartient par droit d'origine; ce point d'histoire littéraire est aujourd'hui rigoureusement établi. Et pourtant l'aventure amoureuse du chevalier et de la blonde Iseult jouit d'une popularité plus grande en Allemagne qu'en France, où, avant l'apparition du drame de Wagner, on ignorait assez généralement jusqu'aux noms du terrible géant Marold et du débonnaire roi Marke. Cette fable, comme presque tous les récits chevaleresques du temps, est poétique et touchante, mais peu compliquée, naïve parfois; Wagner, s'adressant à un public qui la connaissait par cœur, n'a pas même essayé d'en élargir le cadre, d'en atténuer les invraisemblances, d'en multiplier les épisodes, d'en augmenter l'intérêt dramatique, à la différence de Scribe, par exemple, s'inspirant, pour écrire un opéra, du vieux conte de Robert le Diable. Il l'a plutôt simplifiée, condensée même, et son rôle d'inventeur se borne à la création très heureuse du fidèle écuyer de Tristan, Kurwenal.

Écrit sous l'influence des doctrines de Schopenhauer, dans une période de découragement profond, le poème de *Tristan et Iseult* est d'ailleurs une œuvre bien personnelle, mais dont l'originalité perce surtout dans l'analyse psychologique de la passion des deux héros, analyse à la fois subtile et puissante, où, comme sur un immense clavier, le poète a fait résonner toutes les cordes de l'amour. De là jaillit l'intérêt si poignant du drame. Des incidents romanesques de la légende, nul, au fond, n'a cure.

D'ailleurs, comme on vient de le voir, peu de mise en scène: le pont d'un navire, le jardin du roi Marke, un burg breton, et un très petit nombre d'épisodes: au premier acte, la scène du philtre; au second, un duo d'amour et l'intervention fatale de Marke et de Melot; au troisième, la mort des deux amants. Aussi fallait-il tout l'art raffiné de Wagner, toute la merveilleuse souplesse de son imagination, pour tirer d'un objet si mince la matière d'un vaste poeme et d'une partition de quatre cents pages.

Berlioz n'a vu dans le prélude de *Tristan et Iseult* qu'une sorte de « gémissement chromatique, rempli d'accords dissonants, dont les longues appogiatures, remplaçant la note réelle de l'harmonie, augmentent encore la cruauté ». Juste peut-être au point de vue technique, cette remarque n'a, quant à la sensation produite, que la valeur d'une constatation toute personnelle, et, pour l'immense majorité des auditeurs, l'introduction symphonique de *Tristan et Iseult* se laisse entendre, nous nous en portons garant, « sans douleur ». C'est, en réalité, l'épigraphe exacte, parlante, presque obligée de l'œuvre. Cette premiere phrase aux contours tortueux, cette harmonie troublante qui, dès l'abord, s'affirme par un accord de seconde, quarte et sixte augmentées, à résolution bizarre, ce parti pris de dessins chromatiques ascendants, cet appel mystérieux, interrogateur, de la quinzième et de la seizième mesure, ces cadences finales qui se dérobent sans cesse, ce crescendo formidable, subitement brisé dans une sorte d'écroulement de tout l'échafaudage instrumental, tout cela garde une signification très précise, très curieuse, si l'on se rappelle le sujet du drame, où la fatalité commande, et dont les héros, se débattant en vain contre la destinée, s'épuisent à poursuivre un but chimérique, le paisible assouvissement de leur amour.

Deux tenues de basse sur la dominante relient le prélude au premier acte. L'ouverture de *Don Juan* s'enchaîne également avec l'air de Leporello; mais ce qui demeure à l'état d'exception chez Mozart est devenu une règle chez Wagner. Aucune interruption, même momentanée, ne doit plus se produire au cours de l'action dramatique, avant la fin des actes; les points, suivant la piquante expression de Massenet, sont presque définitivement bannis de la nouvelle ponctuation musicale, et, même lorsque la voix des chanteurs se repose sur la tonique, il est très rare que cette tonique ne soit pas harmonisée par un accord de passage.

On se le rappelle, le décor du premier acte représente une tente dressée sur le tillac du navire. Iseult est couchée sur un lit de repos; Brangaine, sa suivante, regarde d'un côté, par-dessus le bord. Perché dans les vergues et caché aux yeux du public, un matelot chante, sans accompagnement, une sorte de cantilene rêveuse, dont la phrase initiale reste comme suspendue sur la dominante; puis la mélodie se poursuit, semée de points d'orgue, de changements de mesure, d'inflexions de voix, singulier mélange de complication et de simplicité qui se rencontre souvent au fond des chansons populaires.

Aux derniers mots : « Je souffre, mon enfant, fille d'Irlande, fille charmante et sauvage,... » Iseult a tressailli : « Qui ose donc me railler ainsi? » dit-elle, en se tournant vers Brangaine. Et un court dialogue s'engage entre les deux femmes, soutenu, à l'orchestre, tantôt par un rappel plus ou moins voilé de la chanson du matelot, tantôt par une suite de dessins tourmentés, saccadés, traduisant, avec une sombre énergie, l'exaltation fiévreuse d'Iseult. Une phrase expressive de Brangaine, accompagnée en accords plaqués, termine cette belle scène, d'allure nettement symphonique, et, tandis qu'Iseult fait demander à Tristan de venir lui rendre hommage, le matelot reprend sa mélancolique rêverie, accompagnée, cette fois, par une suite de pédales à l'orchestre.

Cependant les rideaux entr'ouverts laissent apercevoir le pont du navire, et, à côté de Kurwenal couché, Tristan qui, d'un ton respectueux, mais ferme, s'excuse de ne pouvoir se rendre a l'invitation de la princesse : « Si j'abandonnais à cette heure le gouvernail, comment conduirais-je en sûreté le navire à la terre du roi Marke? » Ce refus est ironiquement accentué par Kurwenal; dans un chant martial à tournure un peu archaïque, mais fier, hardi, bien rythmé, il rappelle à Brangaine que Tristan ne peut être le vassal de celle qu'il donne en présent à son roi. Cette chanson, dont le refrain sonore (*Tristanruf*) est repris en chœur par les matelots, produit un grand effet scénique et dessine de pied en cap Kurwenal, un autre Marcel, moins sermonneur, moins solennel aussi que le fidèle serviteur de Raoul de Nangis, et dont le rôle, comme celui du chœur antique, consiste à introduire le calme, la sérénité, dans le conflit tumultueux des passions.

Dédaignée, insultée même, Iseult donne libre cours à sa douleur et, pour la justifier, raconte à sa suivante le fatal voyage de Tristan en Irlande. Notre dessein n'est pas d'énumérer, apres M. de Wolzogen, le patient auteur du *Thematischer Leitfaden* des dernieres œuvres de Wagner, tous les motifs typiques dont se compose la partition de *Tristan et Iseult*, ni d'indiquer les continuelles modifications que leur fait subir le compositeur, modifications qu'on sait être un des aspects les plus originaux du systeme wagnérien.

Dans ce long duo, un chef-d'œuvre de déclamation lyrique, nous nous contenterons donc de signaler, comme autant de points de repère pour l'auditeur, l'exclamation douloureuse d'Iseult : « Il a livré celle dont le silence lui a donné la vie, » deux phrases caressantes de Brangaine : « Quel délire! Chasse ces idées folles, » et : « Où y aurait-il un homme qui pût ne pas t'aimer? » et surtout le motif initial *des siechen Tristan*, sinueux, flottant, qui, après avoir serpenté quelque temps à travers l'orchestre, sans détermination précise de rythme, de ton et de mode, se résout enfin sur ces mots : « La blessure faite par Marold, je la guéris, » par une courte phrase en *la* d'une exquise douceur.

Un appel sonore des matelots qu'on réentendra plus d'une fois avant la fin de l'acte, rattache cette scène à la suivante. « Debout, debout, femmes, s'écrie Kurwenal paraissant tout à coup, nous approchons du rivage. » Et tandis qu'il parle, le cri joyeux des matelots, repris par l'orchestre. passe les différents groupes d'instruments qui le renvoient tour à tour. Rien de plus frais, de plus charmant, que ce court épisode symphonique, d'où s'exhale comme un parfum de brise marine.

Nous touchons au point culminant du premier acte. Dans une fière déclaration, d'un sentiment mélodique bien particulier à Wagner, Iseult a de nouveau manifesté sa volonté formelle de s'entretenir avec Tristan. Celui-ci y consent enfin, et son entrée en scène est soulignée et comme rythmée par un prélude orchestral d'un effet saisissant avec ses sinistres hoquets et ses subits et formidables crescendos.

La premiere partie de ce grand duo, interrompue deux fois par de nouveaux appels des matelots, paraît un peu longue, quoique dramatique, passionnée et même semée de véritables trouvailles mélodiques.

Cependant Brangaine a apporté la coupe fatale, breuvage de mort dans la pensée d'Iseult, de réconciliation dans celle de Tristan, philtre d'amour, en réalité, d'un amour qui couvait inconsciemment dans leurs cœurs et ne doit s'éteindre qu'avec leur vie. Ils la portent à leurs lèvres, et instantanément tous les feux de la passion s'allument en eux. « C'est Vénus tout entiere à sa proie attachee, » et tandis que le motif, ou plutôt la série de motifs si caractéristiques du prélude, se déroule à l'orchestre, ils se regardent, silencieux, éperdus, abîmés dans une sorte d'extase. Bientôt leurs voix se confondent, suite de cris à peine articulés : « Iseult! — Tristan! — Ma maîtresse adorée! » Enfin un allegro ardent, enfiévré, cahoteux, se relie, par une tenue hardie des voix sur le *la* aigu, à un chœur plein de mouvement et de bruit, que coupent, d'une part la phrase martiale de Kurwenal: « Voici le roi Marke et sa cour, » de l'autre la déclaration ardente et superbe de Tristan : « Je ne vis que pour toi, suprême volupté! »

L'introduction du second acte se compose d'un groupe d'accords un peu pompeusement qualifiés par M. de Wolzogen de *Tagesmotiv* (motif du jour) et d'une suite de phrases mélodiques, *Thema der Ungeduld, Motiv des Liebesrufes, Seligkeitsmotiv* (thèmes de l'impatience, de l'appel amoureux, de la félicité), étroitement jointes entre elles, de manière à former un ensemble tout à la fois rêveur et passionné. La toile se lève et découvre un jardin planté de grands arbres dont le noir profil se découpe sur le ciel étoilé. Attentive, inquiète, Brangaine prête l'oreille au bruit lointain d'une fanfare de chasse obstinément soutenue à l'orchestre par une pédale de *fa*. C'est le roi

qui s'éloigne avec sa suite. La sonnerie des cors, qui se répondent dans des tonalités opposées, dont le choc est amorti par l'éloignement, reste plusieurs fois suspendue, comme si l'oreille ne pouvait plus la percevoir à distance, puis s'éteint peu à peu et se confond avec les vagues rumeurs de la nuit. Demeurée seule avec sa suivante, Iseult l'oblige, malgré ses hésitations et ses sombres pressentiments, à éteindre la torche allumée près de la porte d'entrée du palais, signal convenu entre les deux amants. La scène est belle, mais trop développée. L'auditeur partage l'impatience d'Iseult et ne remarque peut-être pas assez, à côté des motifs entendus dans le prélude, la phrase haletante d'Iseult : « Ne connais-tu pas les miracles de l'amour? » ainsi que la première apparition du splendide motif *Liebesthema* (thème de l'amour) par où s'ouvrira, avec l'arrivée de Tristan, ce duo, d'une impression ineffaçable, qui résume en quelque sorte la partition tout entière.

Le début se distingue par une incomparable furie. Sur un dessin d'orchestre heurté et fébrile, qui bientôt se combine avec le motif grandiose « du lien d'amour », les deux héros s'appellent et se répondent dans une suite d'exclamations délirantes. A cette violente explosion succèdent, d'abord une amère et jalouse apostrophe de Tristan au jour, ce jour implacable et hostile qui lui dérobe la vue de la bien-aimée, phrase que le compositeur diversifiera à l'infini, puis l'invocation non moins belle à la nuit, dont Iseult, comme autrefois Juliette, souhaitait tout à l'heure si ardemment l'approche, rêverie extatique de deux êtres sans défense contre l'amour qui leur prend l'âme, dans un alanguissement invincible et divin. A l'exaltation initiale, le calme a succédé pour un moment; ils se mettent comme à l'unisson de la paix des choses. Puis ils s'étreignent, dit le poète, « avec une ardeur de plus en plus profonde », et, au sein de la nuit sereine, chantent ensemble les délices de l'amour et les magnificences du firmament.

Deux fois Brangaine, qui veille du haut de la plate forme, les prévient que la nuit va finir. Cet avertissement, cette allusion au péril qui les menace, n'est pour eux qu'un prétexte à nouvelles effusions, su b tiles et passionnées tout ensemble, comme celles des héros de Shakespeare. Au point de vue purement musical, cette seconde partie du duo n'est pas inférieure à la première. Deux phrases s'en détachent, le *Schlummer-motiv* (motif du sommeil), d'une grande noblesse d'accent, et le *Sterbelied* (chant de la mort), suite de progressions ascendantes, d'un effet extraordinaire, avec lesquelles il semble que les cœurs de Tristan et d'Iseult montent vers l'infini et se perdent dans les profondeurs mystérieuses de l'éther où l'extase les ravit.

Durant cette longue et magnifique scène, il y a comme des « moments » à distinguer dans l'état de l'âme des héros de Wagner, et à ces « moments » correspondent les motifs caractéristiques que nous venons de signaler. Mais, à la différence d'un duo comme celui de *Lohengrin*, par exemple, où ces motifs se succèdent purement et simplement, sans plan trop rigoureux, ici ils se combinent, ils s'entremêlent, ils forment un tout bien homogène, une chaîne dont les moindres anneaux se tiennent fermement soudés. Voilà pourquoi, malgré l'étendue des développements, l'émotion produite sur l'auditeur se soutient, violente, irrésistible; voilà pourquoi, si enchevêtrés que paraissent les accompagnements, si compliquées que semblent les harmonies (ces harmonies que Berlioz prétendait ne pouvoir analyser), l'accent musical est toujours juste, sincère, poignant, et jaillit en quelque sorte du drame lui-même.

Au dernier acte, résonne, doucement jouée sur le chalumeau, la mélodie du jeune berger. Remarquons en passant que Wagner ne dédaigne pas de mêler a ses héros, même les plus grands, d'humbles personnages qui traversent l'action sans y prendre une part trop intime, qui jettent une note sentimentale ou gaie sur le fond plus sombre du drame, et dont la simplicité naïve charme et repose un instant. Ce pâtre, nous l'avons déjà entendu dans *Tannhæuser* chanter le printemps et saluer la nature en fête; ici l'air est plus triste, plus étrange, mais non moins original.

Tristan se ranime : « La vieille mélodie! s'écrie-t-il; où suis-je donc? — Ne reconnais-tu pas le château de tes pères? » répond Kurwenal, qui, feignant la gaieté, entonne le chant martial du burg, *Kareolmotiv*. Puis des motifs empruntés aux actes précédents circulent à l'orchestre jusqu'au moment où, sous l'empire d'une exaltation croissante, Tristan appelle, avec une ironie douloureuse, Iseult la bien-aimée, qui va de nouveau s'avancer dans la nuit et éteindre la torche, signal du rendez-vous.

Un nouveau motif, « le thème de la joie », vivant, passionné, d'une fougue presque italienne, souligne l'ardente exclamation de Tristan : « Iseult! Elle approche! La voici qui arrive avec une vitesse intrépide! Le navire! Le navire! Il rase les écueils! Ne le vois-tu pas? Ne le vois-tu pas? — Hélas! reprend Kurwenal avec abattement, aucun navire n'est en vue! » Le berger sert de guetteur, et son air, pivot musical de toute la scène, son air toujours plaintif, dit que rien ne paraît à l'horizon. Alors reprennent les longs gémissements de l'orchestre, motifs entendus déjà, mais traités avec une intensité de douleur de plus en plus vive. Il semble que Tristan s'enfonce avec une amère volupté dans le souvenir des jours passés, agrandissant comme à plaisir sa blessure. Le délire se joue de lui. Il se débat encore, lorsque le berger fait entendre un air joyeux cette fois. C'est le navire attendu qui approche rapidement, qui franchit la passe, qui aborde enfin, et bientôt Iseult se précipite dans les bras de Tristan; mais lui, moins fort contre la joie que contre la douleur, tombe inanimé à ses pieds. Plus de longueurs ici, comme au deuxième acte : tout marche avec hâte, presque fiévreusement. Au motif plein d'élan et de vie, *frohliche Weise*, un rythme plutôt qu'un thème musical, soutenu par une instrumentation d'une légèreté merveilleuse, a succédé le cri de la passion avec le motif haletant qualifié *Todesfrage*. Nous touchons au dénouement au duo d'amour, renouvelé, disons même idéalisé par l'action d'une instrumentation enchanteresse.

Un ouvrage aussi complexe risque fort d'être peu ou mal compris à son apparition. Dès le premier soir cependant (10 juin 1865, Munich), poème et musique allèrent aux nues, grâce à l'enthousiasme d'une salle gagnée d'avance aux théories que Wagner avait depuis si longtemps soutenues dans ses écrits, grâce aussi au concours d'artistes éminents, qui tous s'étaient donnés corps et âme à l'œuvre et répondaient aux exigences du compositeur par un dévouement absolu. Avec les années le succès n'a fait que grandir. Toujours il s'est trouvé des interprètes pour réaliser ces types de héros, toujours un public pour compatir aux misères des deux amants. Aussi faut-il avoir assisté en Allemagne, et surtout à Mu-

nich, à une de ces représentations où les acteurs mettent au service des passions qu'ils traduisent une intensité, une vigueur d'expression inconnues parmi nous, pour comprendre la valeur spéciale de *Tristan*, le charme étrange qui se dégage de cette œuvre et la singulière fascination qu'elle exerce. Rossini se refusait à écrire une partition de *Roméo et Juliette*, parce qu'il ne voyait là, disait-il, qu'une succession de duos, « un avant, un pendant, un après ». Moins gêné par un tel scrupule, Wagner n'a pas reculé devant ce triple duo où sont enfermées les trois parties de l'opéra. Il s'est appliqué seulement à ménager la continuité de son crescendo, à préparer la catastrophe qui sert de couronnement à l'œuvre, à soutenir jusqu'au bout l'intérêt par la magnificence du style et la justesse de l'expression musicale, et c'est ainsi que le troisième acte, si vide en apparence, s'impose aux plus indifférents par son incomparable noblesse d'accents et sa rude et mâle grandeur. La fatalité, ce grand ressort du théâtre antique, pèse encore lourdement sur les amours de Tristan et d'Iseult, et cette passion, née dans le trouble de la magie pour finir dans les larmes et dans le sang, emprunte aux drames d'Eschyle quelque chose de leur sombre majesté, de leur sereine horreur, s'il est permis d'accoupler ces mots, en apparence si dissemblables.

D'aucuns, l'esprit hanté de solutions réalistes, peuvent critiquer la cause surnaturelle de cette passion, ce philtre d'amour que la main d'une servante substitue par mégarde au philtre de la mort. Mais un tel breuvage n'est-il pas, après tout, le symbole de ces mille hasards qui président à tant de destinées amoureuses? Une rencontre fortuite, un simple regard, suffisent à lier pour la vie deux êtres qui s'ignoraient naguère; d'un germe inconnu naît un mal certain dont le temps ne fait qu'accroître les ravages; la raison et l'honneur se mêlent à la lutte avec des chances diverses, avivent les blessures, prolongent la résistance, et lorsque enfin l'heure approche des dénouements heureux, c'est la mort qui brusquement accomplit son œuvre. Voilà tout le drame de *Tristan;* et si, malgré son point de départ fantastique, il présente un intérêt si vif, c'est qu'il n'est en réalité que la mise en œuvre de sentiments justes, poignants, véritablement humains.

L'Anneau du Nibelung.

Si l'on considère d'une part les prodigieuses facultés de Wagner, son opiniâtre volonté, sa facilité d'improvisation, son aptitude au travail, son aisance à manier la plume, la sûreté de son exécution, et d'autre part le temps qui s'est écoulé depuis la conception première de la *Tétralogie*, aux environs de 1848, jusqu'à la réalisation définitive, en 1876, il faut nécessairement conclure que cette colossale partition resta, pour son auteur, sinon l'œuvre maîtresse, du moins l'œuvre de prédilection. « J'ébauchai, écrivait-il à M. Villot, et je réalisai un plan dramatique de proportions si vastes que, ne suivant que les exigences de mon sujet, je renonçai, de parti pris, dans cet ouvrage, à toute possibilité de le voir entrer jamais, tel qu'il est, dans notre répertoire d'opéra. Il eût fallu des circonstances extraordinaires pour que ce drame musical, qui ne comprend rien moins qu'une tétralogie complète, pût jamais être exécuté en public. Je concevais fort bien que la chose fût possible, et c'était assez, en l'absence absolue de toute idée de l'opéra moderne, pour flatter mon imagination, élever mes facultés, me débarrasser de toute fantaisie de réussir au théâtre, me livrer à une production désormais non interrompue, et me décider à suivre complètement, comme pour me guérir des souffrances cruelles que j'avais endurées, ma propre nature. » Cet aveu est important, car il explique d'une part le choix du sujet, si étendu qu'il fallait pour le produire quatre soirées consécutives, de l'autre le soin tout particulier avec lequel ce sujet fut traité et la tendresse spéciale dont l'entourait Wagner.

Considérée à ce point de vue, la *Tétralogie* est presque une œuvre théorique. Poème et musique prirent des développements inusités où se complut l'auteur. Solidement établi, comme il le dit, sur le terrain de la légende, il remontait jusqu'aux sources mêmes de la poésie nationale, et il enfermait dans un cadre unique une série d'histoires fabuleuses qu'il présentait comme autant de symboles. Siegfried, en particulier, Siegfried, le petit-fils des dieux, Siegfried, le héros qui n'a jamais tremblé, personnifiait en sa force la race germanique tout entière, et la gloire des exploits de l'ancêtre rejaillissait sur les descendants les plus éloignés. N'oublions pas toutefois que les deux premières parties de l'*Anneau du Nibelung*, le *Rheingold* et la *Walkyrie*, ont précédé *Tristan* et les *Maîtres chanteurs*. De là, comme on a eu souvent l'occasion d'en faire la remarque, une observance moins rigoureuse des principes; de là l'emploi de certains procédés en honneur au temps où écrivait Wagner et qu'il a répudiés depuis : le récitatif, par exemple, conservé parfois avec son allure libre, non mesurée, scandé par quelques accords à l'orchestre en guise d'accompagnement.

A ces légères différences près, les moyens employés ne varient plus. Même développement contrapontique, même enchevêtrement des motifs conducteurs, plus nombreux, seulement, puisque l'œuvre est plus longue; même savoir-faire, même habileté à renouveler sans cesse le matériel sonore de l'arsenal le mieux fourni qui fut jamais; il faut le dire aussi, même défaut de proportions et mêmes longueurs. De celles-ci beaucoup auraient pu disparaître aux répétitions de Bayreuth; mais sur ce point le compositeur se montra dès le premier jour intraitable. Il se dédommageait des sacrifices autrefois consentis, quoique déjà à contre-cœur, lorsqu'il écrivait, par exemple, à son ami Liszt occupé à monter *Lohengrin* sur le théâtre de Weimar : « Comment voulez-vous que je garde quelque espoir de la réussite finale de mon œuvre près d'un public sur lequel il me faut supprimer une concession nécessaire à la vérité artistique, afin de gagner quelques minutes? Faites comme vous le jugez bon, mais je préfère du moins n'en rien savoir. » A Bayreuth, au contraire, il était le maître, et l'idolâtrie qu'on témoignait pour les moindres notes échappées à sa plume suffisait à garantir l'intégrité de l'exécution. Depuis lors, on a passé outre et pratiqué les réductions que le simple bon sens conseillait.

Trois ordres de divinités se partagent le monde et exercent péniblement leur empire : Les *Nibelungen* (les nains), avec Alberich pour maître; les *Geants*, commandés par Fasolt et Fafner; les *Esprits celestes*, dont Wotan est le chef suprême. Un jour, les dieux se sentent envahis par la passion des richesses, et de ce jour date le commencement de leur chute.

Forgé par Alberich avec l'or enlevé aux filles du Rhin, l'anneau des Nibelungen, symbole de la toute-puissance terrestre (la richesse, la force brutale), est bientôt ravi par Wotan, qui se voit contraint de le céder à son tour aux Géants. Pour le reprendre, Wotan suscite contre ses ennemis, d'abord son fils Siegmund, trop faible pour accomplir sa tâche, puis Siegfried; Siegfried tue le géant Fafner, mais la malédiction qui pèse sur l'anneau fatidique ne l'épargne pas plus que les autres.

Personnification de l'insouciance juvénile et de l'égoïsme inconscient, il succombe sous les coups d'un fils d'Alberich, après avoir abandonné Brunehilde, la douce et fière Walkyrie, seule dépositaire des précieux dons célestes légués par les deux mourants à l'Humanité naissante, le dévouement, le courage, la bonté et l'amour. En vérité, cette conception n'est-elle pas hardie et grandiose, et n'est-ce pas une création originale que cette noble figure de Brunehilde, destinée, selon la pensée du poète, à servir de trait d'union entre les mythes, si populaires en Allemagne, des dieux scandinaves et les légendes héroïques des Germains?

L'Or du Rhin (le Rheingold).

Munich, 22 septembre 1869.

Le théâtre représente les profondeurs du Rhin où les ondines gardent le métal encore ignoré : « Woglinde chante, Wellgunde rit, Flosshilde fuit : Weia, Waga! gardez l'or, sœurs sauvages! » « Et autour du trésor invisible elles nagent, et se suivent, et se mêlent, créatures encore si voisines de l'élément paternel, innocences et grâces dans la candeur de l'eau. » Cependant, par la crevasse d'un rocher, le gnome Alberich, le Nibelung, les guette, semblable à un Caliban shakespearien. Les ondines le raillent, et vainement cherche-t-il à les atteindre en s'accrochant à la pierre glissante. Mais voici qu'une fanfare éclate. C'est le réveil de l'or qui s'allume et rit dans les profondeurs du fleuve, sous les grésillements du soleil. Les ondines chantent leur jouet : « Or du Rhin, ô joie éclatante! éveille-toi, bel ami, éveille-toi joyeusement! Nous te gardons, bel or du Rhin! » Et en même temps elles apprennent au gnome — sans se douter qu'elles vont déchaîner sur la terre la haine, la guerre, le mal — la toute-puissance de l'or. Qui le possédera sera maître du monde. Et pour le posséder, il suffit d'abjurer l'amour.

Le Nibelung n'hésite pas. Que le pouvoir lui soit donné, il veut bien ne plus aimer. Il atteint la cime où l'or rayonne, blasphème l'Amour, s'empare du métal précieux et disparaît dans l'abîme pendant que les sœurs du Rhin pleurent le jouet disparu.

La deuxième scène nous conduit sur la montagne où campent les dieux pendant que là-haut, très haut, dans les nuages, les géants terminent le palais du Walhall que leur a commandé Wotan. Fricka, la Junon du Jupiter scandinave, réveille son compagnon d'éternité : « Éveille-toi, époux! Voici que le burg divin a été bâti par les géants; mais du prix que tu leur as promis, t'en souvient-il, Wotan? » Ce prix, c'est l'enchantement de la cour divine, « Freia la douce, Freia la libre, Freia la beauté, celle par qui l'on aime, l'épouse du dieu Joie ». Que deviendraient les immortels si elle ne leur donnait plus à manger les pommes de l'éternelle jeunesse? Or, voici les constructeurs du Walhall, les géants Fasolt et Fafner, qui viennent réclamer leur salaire. Les dieux sont consternés; mais Loge, le génie du feu, et aussi le donneur de conseils perfides, l'éclaireur des mauvais chemins, le principe subtil que Catulle Mendès appelle, en une définition qui mérite de survivre, « Méphistophélès élément », Loge leur suggère un expédient : « Hé, hé! je vous vois embarrassés pour peu de chose. Le Nibelung Alberich a volé l'or du Rhin. Il faut le lui prendre. Ces géants l'accepteront en échange de Freia. »

Wotan est déjà mordu au cœur par la passion vile, l'amour du métal précieux qui donne la toute-puissance. Il veut bien suivre le conseil de Loge, mais garder pour lui-même le trésor du Rhin. Il livre Freia aux géants qui l'emportent. Or, voici qu'une désolation s'abat sur l'Olympe scandinave, et les dieux adjurent leur chef : « Wotan, rend-nous Freia! Donne l'or aux géants et rends-nous l'amour qui fait vivre. » Wotan cède et met Loge dans la forge des Nibelungen où le gnome Alberich s'est asservi ses semblables avec l'or volé; il a fait forger le casque de mailles qui rend invisible, l'épée qui sera appelée *Nothung* (Détresse) et qui jouera un grand rôle dans la suite de la tétralogie; enfin l'Anneau, le talisman suprême en qui se résume la maîtrise du monde.

Le gnome a pu dompter les Nibelungen, ses frères, mais il se laisse prendre à une ruse grossière : Loge le charge de chaînes, et il est contraint de livrer pour sa rançon tous les trésors des cavernes, casques, boucliers, joyaux. Enfin Wotan lui arrache l'anneau que maudit le Nibelung dépouillé de sa puissance. L'or fatal que le sombre forgeron avait caché dans le sein de la terre est reparu à la surface du globe. Et il va déchaîner le mal, il va abâtardir l'une après l'autre les races les plus hautes. Les géants payent les premiers leur tribut au métal néfaste. Pour avoir la puissance, ils renoncent à l'amour, ils ramènent Freia. « Nous donnera-t-on l'or, enfin? » Wotan dit : « Prenez-le. » Mais Fasolt : « Qu'on entasse les trésors devant Freia jusqu'à ce qu'elle disparaisse tout à fait, car, tant que je la verrai, je ne pourrai pas la quitter. » Casques, armures, cuirasses et joyaux s'amoncellent devant la déesse. « Je vois encore ses cheveux, » dit Fasolt. Le casque magique est jeté sur l'or entassé, et les cheveux de Freia n'apparaissent plus. « Je vois encore son regard, dit Fasolt en pleurant; oui, là, entre deux colliers, il se glisse, il m'éblouit. Cachez-le! » Il n'y a plus d'or. Fafner réclame : « Donne-nous ton anneau, Wotan! » Cette fois le dieu se récrie; mais voici que se lève des profondeurs Erda, la mère primitive des êtres. « L'anneau est maudit, chante sa voix redoutable. Un jour crépusculaire montera sur la montagne des dieux. » Wotan épouvanté cède, et c'est avec l'anneau, quintessence du pouvoir, que la fente est bouchée par laquelle glissait le regard de la femme, symbole affiné de l'amour.

Wotan a cédé, et en livrant l'anneau il a prononcé la condamnation des géants. Déjà se querellent les copartageants de l'anneau; la massue de Fafner abat Fasolt. Mais il n'a pas sauvé les dieux. Sur eux pèse la malédiction d'Alberich; la plainte des Ondines pleurant l'or du Rhin les poursuit jusqu'au seuil du Walhall, « le burg payé par l'or volé »! Ils sont voués à la disparition lente, à l'effacement dans les brumes crépusculaires, à moins qu'une nouvelle créature, l'homme, fils des Ases, ne vienne les racheter (ce qui sera le sujet de la *Walkyrie* et de *Siegfried*...).

Ce scénario du *Rheingold* est le plus discutable

des poèmes de Wagner. Il donne presque raison au commentaire d'Albert Réville faisant entendre cette protestation du génie grec contre les prétentions de la mythologie scandinave :

« Sans contester le mérite *sui generis* de l'épopée allemande, il faut avouer que le patriotisme a passablement aveuglé les critiques d'outre-Rhin lorsqu'ils ont voulu montrer dans les *Nibelungen* un poème supérieur à tous les autres, dépassant même l'*Iliade* en grandeur et en beautés épiques. Il manque au poème allemand ce qui fut la douce ironie du génie grec, la mesure, le sens instinctif de la proportion et, par conséquent, de la grâce. La remarque humoristique de Henri Heine reste vraie. Les héros de l'épopée grecque sont de taille assurément à se mesurer avec ceux de l'épopée germanique; mais combien leur démarche est plus légère et leurs mouvements plus aisés! Il y a de l'intempérance, de l'immodéré, dans la bravoure des hommes et dans la beauté des femmes du poete allemand... Même en admettant que la puissance poétique proprement dite soit égale des deux côtés, — ce qui serait beaucoup accorder, — encore faudrait-il reconnaître que la supériorité, au point de vue de l'art, est décidément du côté des Grecs. »

Le manque de grâce et de légèreté est plus marqué dans le scénario de *Rheingold* que dans toute la suite de la trilogie, en faisant exception pour le délicieux tableau du dialogue des filles du Rhin avec le nain Alberich qui les poursuit de rocher en rocher. Rien de plus pesant, au point de vue dramatique (et parfois de plus puéril) que les tableaux de l'entrevue de Wotan et des géants, des transformations d'Alberich en dragon, puis en crapaud, et du finale où Fasolt est frappé par Fafner qui veut se rendre maître de l'anneau. Le *Rheingold* n'en est pas moins l'indispensable préface de la trilogie. Il prépare ce qu'on a appelé avec raison le *Drame de l'Anneau*, « drame de renoncement, de pitié féconde, d'amour libérateur, de mort acceptée, consentie, saluée comme une délivrance » et comme une aurore des temps nouveaux apres la période d'épreuves qui suit la malédiction d'Alberich :

« Que désormais le charme de l'anneau engendre la mort pour quiconque le portera... que celui qui le portera soit rongé d'angoisse, et celui qui ne le possédera pas dévoré d'envie... Que nul n'en tire profit, mais soit voué à l'égorgeur... Que la peur enchaîne le lâche... Que le maître de l'anneau soit l'esclave de l'anneau... et cela jusqu'à ce que le Nibelung rentre en possession du bien qui lui est ravi! »

Dans la rude et lente élaboration de son œuvre gigantesque, Wagner, toujours préoccupé des détails, s'est mis en quête d'un sous-titre, et ne l'a trouvé qu'au prix d'un assez long assemblage de mots. L'*Anneau du Nibelung* est « une fête scénique en trois jours et une soirée-prologue ». Cette soirée-prologue est elle-même divisée en quatre parties, d'une durée totale de deux heures et demie, destinées primitivement à ne former qu'un seul acte. Mais Wagner reconnut bientôt l'impossibilité de soumettre l'attention du public à une si pénible épreuve, et aujourd'hui la toile tombe, ou plutôt les rideaux se ferment après le deuxième tableau, car une des innovations pratiques imaginées par Wagner à l'occasion des représentations de la *Tétralogie* consiste, on le sait, dans la substitution de draperies qui s'écartent aux toiles qui se lèvent. Contentons-nous pour le moment de signaler une innovation beaucoup plus importante que celle-là : l'orchestre est en contre-bas du plancher de la salle et enfoui de telle sorte qu'il reste invisible pour les spectateurs. Or, rien de fondu, de moelleux, d'heureusement équilibré, comme cette sonorité d'où les contrastes criards et heurtés sont absolument bannis, et dont le moindre avantage est, même au milieu du déchaînement des plus violentes tempêtes symphoniques, de ne jamais couvrir la voix des chanteurs. Cet avantage est particulièrement appréciable pendant l'exécution de la première partie du *Rheingold*, où, pour satisfaire aux singulieres exigences du poète, les interprètes se trouvent constamment dans les conditions vocales les plus défavorables.

C'est en effet derrière une toile transparente et mobile, dont les paillettes d'or imitent le scintillement lumineux du fleuve, et dans les attitudes aquatiques les plus naturalistes, que les Filles du Rhin lancent avec légèreté leurs notes rieuses et sonores. En vain Alberich les poursuit de rocher en rocher, essayant de les saisir et de ravir le trésor qu'elles gardent; elles s'échappent moqueuses, et disparaissent tour à tour dans les profondeurs du fleuve.

Au point de vue musical, cette première partie est un chef-d'œuvre; le prélude, tout entier bâti sur un accord arpégé de *mi* bémol, immense spirale d'ondes sonores décrite autour d'un motif qui rappelle à n'en pas douter la phrase initiale de l'ouverture de la *Belle Mélusine* de Mendelssohn; l'insouciante chanson des Filles du Rhin; les grognements comiques d'Alberich; le cri douloureux des Ondines lorsque ce dernier parvient à s'emparer du trésor; l'explosion symphonique finale; tout cela forme un tableau d'un coloris éblouissant, d'une fraîcheur d'inspiration merveilleuse. Wagner ne pouvait donner à son grand ouvrage un plus magnifique frontispice.

Pour serrer le texte d'un peu plus près, signalons, dans ce premier tableau, l'apparition des neuf premiers *Leitmotiven* de *l'Anneau du Nibelung* : celui « des éléments primitifs », autour duquel s'enroule le prélude tout entier; celui « des Filles du Rhin », gracieux et poétique, reconnaissable à sa suspension originale sur la sus-dominante; ceux de « l'esclavage », un simple accord, et de « la menace », une non moins simple progression ascendante; la « fanfare » également rudimentaire; le « chœur » et le « motif » plaignants du « Rheingold »; le motif tortueux de « l'anneau »; enfin le thème très expressif de « la renonciation », qui fait sa première apparition par la bouche de l'Ondine Woglinde, sur ces mots : « Qui renonce à la puissance de l'amour, celui-là seul peut conquérir l'anneau. »

Aux derniers accords du premier tableau s'est élevée, des dessous de la scène, une vapeur épaisse à la faveur de laquelle les machinistes operent leur changement de décor : autre innovation pratique, sur les avantages et les inconvénients de laquelle nous reviendrons plus tard. Le nuage se dissipe et découvre un site agreste que dominent les hautes tours à peine terminées de la Walhalla. C'est ici que nous faisons connaissance avec Wotan, le maître du ciel, le dieu solennel et énigmatique, le personnage ennuyé et, faut-il le dire? ennuyeux, qui se vengera plus d'une fois sur le public de ses tracas domestiques en prononçant d'interminables sermons.

Le dieu se réveille, doucement bercé par les accords majestueux de la belle marche du Walhall, dans laquelle s'enchevêtre le motif de « l'Anneau ». Aupres de lui se tient Fricka, la Junon de l'Olympe scandi-

nave, à qui il confie ses soucis dans une scène dialoguée d'une familiarité grandiose, où nous entendons pour la première fois le thème lugubre « du traité », et la charmante phrase de Fricka, désignée par M. de Wolzogen sous le titre de motif de « l'enchaînement par l'amour ». Freia, la Vénus du Nord, entre en scène à son tour, caractérisée par un motif d'une rare élégance auquel succède le thème passionné de « la fuite ». Le duo se change en un trio que couronne un trait de violon d'un élan superbe, et qu'interrompt brusquement l'arrivée des Géants Fafner et Fasolt. Les grondements de l'orchestre traduisent avec réalisme la rudesse de ces hommes primitifs. Leurs exigences sont extrêmes : ils veulent que Wotan leur livre Freia. Grande est la perplexité du maître du Ciel, qui ne se résout à ce sacrifice qu'après avoir consulté d'abord les dieux de la jeunesse et de la guerre, Froh et Donner, puis l'esprit subtil du Feu, Loge, le *gracioso* du drame.

Signalons, au courant de la plume, l'aparté des Géants, dont la convoitise s'allume à la pensée de Freia, et éclate en une allègre fanfare bizarrement dénommée motif des « pommes de la jeunesse »; puis la première apparition du « thème du crépuscule »; enfin le motif du « feu magique » qui se combinera si souvent par la suite avec celui du dieu Loge, dont le brillant récit jette un peu d'animation sur la seconde partie de ce long colloque.

Pour se faire rendre Freia, Wotan a décidé de ravir à Alberich et de céder ensuite aux Géants les trésors des Nibelungen. La réalisation de la première partie de ce programme occupe tout le troisieme tableau, qui se passe dans les entrailles de la Terre, dans le Nibelheim, et qu'égayent d'une part les plaintes grotesques du souffre-douleur d'Alberich, le nain Mime, affreux petit personnage, chétif, hirsute et d'aspect repoussant, de l'autre les saillies humoristiques de Loge, le fidèle compagnon de voyage de Wotan. Plus sot encore que méchant, Alberich s'ingénie à montrer aux dieux son savoir-faire en prenant les formes les plus diverses. Au moment où il vient de se changer en crapaud, Loge se saisit de lui et l'oblige à lui livrer ses richesses.

Ce tableau, tout entier du domaine de la féerie, est précédé d'un remarquable entr'acte instrumental, le premier des merveilleux intermèdes ou préludes symphoniques dont Wagner s'est montré si prodigue dans sa *Tétralogie*. A l'entre-croisement d'une suite de gammes chromatiques succède tout à coup un bruit discret de marteaux, qui va croissant peu à peu. C'est le fameux « motif de la forge », un simple rythme, tout d'abord exécuté sans accompagnement et bientôt soutenu par une large phrase ascendante des basses, qui semble surgir des profondeurs d'un gouffre. Du reste, tout ce tableau du Nibelheim, où ne se rencontrent qu'un petit nombre de phrases nouvelles et non des plus saillantes, a en quelque sorte pour pivot, au point de vue musical, ce thème de la forge, qui sert de prétexte aux plus riches combinaisons harmoniques et contrapontiques. Quand on voit avec quelle insouciance le maître présente parfois ses motifs, on est souvent tenté de croire qu'il n'y tient guere et qu'il va jeter l'or sans compter. Mais cette insouciance n'est qu'apparente. La pâte musicale de Wagner est de celles qui se travaillent et se pétrissent sans cesse, et, s'il néglige certains artifices de composition, certaines « préparations » jugées par d'autres indispensables, c'est qu'il se sent la force suffisante pour marcher droit devant lui et arriver au but en dehors de toute règle et de toute théorie.

L'analyse du quatrième tableau du *Rheingold* peut tenir en une phrase : Wotan livre aux Géants, en échange de Freia, l'anneau du Nibelung, dont Alberich ne s'est dessaisi qu'après l'avoir maudit, et, première victime de cette malédiction, Fasolt tombe mort, frappé par Fafner, qui veut posséder seul le trésor.

Il y a des longueurs dans cette dernière partie, d'où se détachent, au point de vue musical, un court prélude d'une douceur et d'une suavité extrêmes; la sombre malédiction d'Alberich; la magistrale évocation d'Erda, gardienne fatidique des secrets éternels, que Wotan a voulu consulter; la belle et chaleureuse phrase de Donner; la chevaleresque sonnerie du thème de « l'épée », qui éclate pour la première fois; enfin et surtout la scène finale de l'arrivée des dieux au Walhall, où se fondent, dans un ensemble pompeux, soutenus par un accompagnement arpégé d'une légèreté aérienne, la marche céleste, le bruit lointain des marteaux des Nibelungen et le chant plaintif des Filles du Rhin.

La Walkyrie.

Munich, 26 juin 1870.

La nuit est sombre; l'orage gronde sur la forêt; la porte de la demeure du chasseur Hunding, où des tisons se consument sur un bloc de pierre, s'ouvre brusquement. Un fugitif se précipite dans la hutte du chef de tribu et tombe évanoui devant le foyer. Sieglinde, la femme d'Hunding, le ramène en lui versant l'hydromel, « breuvage des forts ». Tous deux se regardent longuement; mais l'hôte d'un instant veut fuir : il craindrait d'attirer le malheur sur le toit qui vient de l'abriter : « C'est la fatalité qui me poursuit partout où je dirige mes pas; c'est elle qui me guette partout où je m'arrête.

Où je me traîne, où je m'abrite,
Le sort s'acharne à ma poursuite.
O femme! en franchissant ton seuil,
J'y laisse peut-être le deuil!

— Reste, répond Sieglinde. Tu ne saurais m'apporter le malheur; il était déjà dans la maison. »

La porte s'ouvre de nouveau. Hunding paraît, la lance à la main, et jette sur l'intrus un regard de méfiance. En vain est-il protégé par la loi de l'hospitalité; sa ressemblance avec Sieglinde trouble et inquiète le farouche chasseur : « Je vois reluire dans ses yeux les écailles du même serpent, » murmure-t-il pendant que le fugitif prend place à table.

Et sa crainte se change en fureur quand l'hôte a raconté son histoire. « On m'appelle Wehwalt (fils de la douleur). Mon père avait nom Welse; ma mère me mit au monde avec une sœur jumelle... Ma mère a été tuée; ma sœur a disparu; j'ai perdu les traces de mon père... En le cherchant de plaine en plaine, j'ai rencontré une jeune vierge que ses parents voulaient marier contre son vœu. J'ai tué le frère; on s'est jeté sur moi; j'ai dû fuir. — Race du Loup, répond Hunding, je suis de la race des chasseurs. Cette nuit l'hospitalité te rend sacré; mais demain, à l'aube, tu périras. »

Hunding est un des parents du frère de la vierge si malencontreusement défendue par le fugitif. Il doit venger un outrage familial, et rien ne sauverait l'hôte désarmé si le fils du Welse n'était secouru par Sieglinde. La femme de Hunding exècre le chasseur

brutal auquel on l'a vendue, et d'ailleurs une affinité mystérieuse l'attire vers le prétendu Wehwalt. Affinité d'autant plus explicable que le fugitif est son frère. Le dieu Wotan, le Jupiter scandinave, après la malédiction du gnome Alberich, à qui il avait pris l'anneau magique, est descendu sur la terre sous le nom de Welse et a engendré deux jumeaux, Siegmund et Sieglinde, destinés à racheter le crime des dieux. Sieglinde reconnaît Siegmund et tombe dans ses bras, en plein délire d'extase amoureuse, après lui avoir révélé le secret du glaive magique enfoncé par Wotan au tronc d'un frêne.

O glaive, promis par mon père,
Te trouverai-je à l'heure du danger?
Mon ennemi me tient dans son repaire
Et lâchement s'apprête à se venger! —
Les yeux adorés d'une femme
Du feu d'amour m'ont embrasé le cœur,
Et celle qui, de son regard vainqueur,
Alluma cette ardente flamme,
Est au pouvoir d'un barbare inhumain,
Qui tient ma vie en sa main! —
Welse! Welse! où donc est ton glaive?
Que mon bras redouté le brandisse sans trêve!
Tu vois le péril que je cours;
Vas-tu me laisser sans secours? —

Le brasier du foyer s'écroule, un rayon de lumière éclaire subitement l'endroit du frêne où Sieglinde a fixé son regard.

On y voit distinctement briller la poignée d'une épée.

Quel éclair a jailli du frêne? —
Qu'est-ce donc que je vois briller là-bas? —
D'où peut venir cette flamme soudaine? —
Mes yeux ne s'abusent-ils pas?

La porte d'entrée s'ouvre brusquement. Sieglinde, effrayée, s'arrache aux bras de Siegmund qui la rassure.

Nul ne sort, quelqu'un nous vient!
C'est le printemps qui nous sourit!

La porte reste ouverte. Au dehors, superbe nuit de printemps; la lune est dans son plein, ses rayons enveloppent le couple amoureux d'une vive lumière. Siegmund attire Sieglinde et la contraint, par une douce violence, de s'asseoir à son côté.

Plus d'hiver, déjà le printemps commence,
Semant au ciel l'or et le saphir :
Le jeune Avril vers nous s'avance,
Bercé sur l'aile du zéphir;
Dans l'air plus doux, plus clair et pur,
Je vois s'ouvrir ses yeux d'azur. —
Un chaste arome, un frais parfum s'élève
Des bois, remplis d'oiseaux chanteurs;
Partout, déjà, le flot fécondant de la sève
Fait jaillir des gerbes de fleurs. —
Printemps, avec sa grâce fière et forte,
A terrassé l'hiver et les vents en courroux;
C'est lui, dont le souffle ouvrit cette porte
Et renversa les obstacles jaloux.
Tout change pour nous! —
A notre flamme il allume sa flamme,
— L'amour évoque le Printemps, —
Longtemps caché dans le fond de notre âme,
Il rit dans les cieux éclatants!
Notre amour triomphant lui donna confiance,
Vainqueur de l'ombre, il triomphe, à son tour,
Et désormais, une étroite alliance
Unit le Printemps à l'Amour!

« Puisque Welse est ton père, dit Sieglinde, à toi seul cette lame. C'est à ton bras qu'il destine ce fer. » Et Siegmund se dresse d'un bond :

Siegmund suis-je, et Welse est mon père.
Ce glaive m'appartient; je l'attends, je l'espère;
Welse me le promit pour l'heure du danger;
Qu'il sorte du fourreau, qu'il soit à moi!
Heure d'angoisse, heure d'ivresse,
Qui pour jamais va fixer son sort,
Unis nos cœurs, pleins de tendresse,
Dans l'amour ou dans la mort.
Détresse! Détresse! ainsi je t'appelle,
Détresse! glaive en qui j'ai foi,
Viens, que l'éclair de ta lame étincelle.
Hors du fourreau, viens à moi!

D'un effort violent, Siegmund arrache l'épée du frêne; il la montre à Sieglinde surprise et ravie, puis l'entraîne dans la profondeur de la forêt... Evidemment ce n'est pas un couple très normal, mais M. Charles Gjellerup, traduit par M. S. Gourovitch, explique que Siegmund et Sieglinde étant les enfants « immédiats » de Wotan, cet état civil ôte aux relations entre frère et sœur ce que l'inceste a de plus répugnant. « Leur amour n'est pas plus choquant que celui qui exista jadis entre les fils et les filles d'Adam. Il est vrai qu'à côté de Siegmund et de Sieglinde d'autres hommes existent sur la terre; mais ces humains sont les descendants des démons et des géants. Les deux enfants du dieu sont les seuls représentants d'une race supérieure; isolés au milieu du reste des humains, ils ne peuvent s'unir qu'entre eux; toute autre union serait dégradante pour eux et ne pourrait s'accomplir que par un acte de violence, comme il en a été du mariage de Sieglinde avec Hunding. Voilà pourquoi Sieglinde, en se donnant librement à l'homme vers lequel elle se sent attirée, loin de déchoir, se relève de son humiliation. »

Le deuxième acte se passe au fond d'une gorge sauvage et débute par une violente querelle entre Wotan et sa femme Fricka. Wotan voudrait sauver son fils poursuivi par Hunding; il a même donné l'ordre à la Walkyrie Brunehilde d'intervenir dans le combat pour briser la lame du chasseur. Mais Fricka le rappelle au respect des lois morales dont il est le suprême gardien. Siegmund a ravi la femme de son hôte; il doit périr. Sans doute la déesse entend venger une injure personnelle :

... Depuis que tu cours la lande solitaire,
Cachant le Dieu sous des noms empruntés;
Depuis que, t'abaissant aux amours de la terre,
Ton caprice engendra ces jumeaux détestés,
Tu veux m'infliger cet affront
De subir leur mépris...

Mais elle a des préoccupations plus hautes : l'avenir même de la race des dieux.

Mon honneur en péril et ma gloire divine
Reposent dans ses mains.
Voués au mépris de tous les humains,
Les dieux iraient tout droit à leur ruine,
Si, foulant aux pieds mes droits,
Tu violais les lois
De la sainte justice.
Que le fils de Welse périsse!

Wotan obéira. En vain Brunehilde, touchée par les larmes de Siegmund à qui elle est venue annoncer sa mort prochaine et qui se désespère d'abandonner Sieglinde, désobéit-elle au roi des dieux. Wotan fait voler en éclats l'épée de Siegmund, qu'égorge Hunding, et la Walkyrie, que poursuit le courroux du maître, n'a que le temps d'emporter au pommeau de sa selle Sieglinde évanouie.

Le rideau se relève, pour le troisième acte, découvrant le plateau escarpé où s'assemblent les Walkyries chaque soir, après leur moisson funèbre. C'est la célèbre Chevauchée, avec son dialogue tragique (je prends ici l'édition française de M. S. Gourovitch) : « Qu'est-ce qui pend à l'arçon de ta selle, Helmwingue? — C'est Sinthold, le Héguéling. — Eloigne donc ton étalon bai de ma jument grise : elle porte à sa selle Wittig et Isming; ces deux guerriers ont tou-

jours été en querelle. — Tiens, voilà que les deux coursiers s'attaquent à coups de dents... » Sur cette gaieté sauvage passe le cri de guerre des Walkyries : « Hoiotoho! » Et Brunehilde se précipite, éperdue, traînant Sieglinde. A peine a-t-elle caché dans la forêt où le géant Fafner, changé en dragon, garde le trésor des Nibelung, l'amante-sœur de Siegmund et l'espoir de la race qu'elle porte déjà dans ses flancs, que Wotan survient.

Le dieu réclame la rebelle. Les Walkyries, dont le groupe se dissimule, intercèdent vainement pour elle. otan les rappelle à leur devoir :

Race pusillanime et lâche,
Vous ai-je appris, sans trêve et sans relâche,
A braver fièrement les périls du combat?
Vous ai-je appris le dur métier des armes,
Pour vous voir fondre en larmes,
Quand je dois châtier un cœur ingrat?
Sachez quels sont les torts de cette femme
Que vous voulez soustraire à ma fureur :
Nulle comme elle ici n'a pu lire en mon âme,
Nulle n'a mieux connu les secrets de mon cœur;
Elle était mon désir, sous sa forme visible,
L'aspect que revêtait mon vouloir créateur;
Et c'est elle dont l'âme, au devoir insensible,
Osa mépriser ma sainte loi :
Ma propre race hélas! s'insurge contre moi!

Brunehilde doit se livrer. Elle a désobéi; elle perdra sa divinité, et, plongée dans un sommeil magique, elle appartiendra au premier qui la trouvera endormie. « Père, implore-t-elle, s'il faut que je subisse la domination d'un homme, du moins ne me livre pas à un lâche. S'il faut que je reste liée par l'immobilité du sommeil, accorde-moi au moins la grâce de répandre l'épouvante autour de moi, afin qu'un héros sans peur puisse seul s'approcher un jour de ma couche. » Wotan, touché par la désolation de Brunehilde, qui, au fond, a fait, en défendant Siegmund, ce qu'il aurait voulu faire lui-même, promet à sa fille d'entourer sa couche d'une barrière presque infranchissable, pour qu'un héros puisse seul briguer l'amour d'une fiancée comme elle. Il la serre dans ses bras.

Nous n'irons plus tous deux, chevauchant côte à côte,
Dans l'azur du ciel;
Tu ne me tendras plus, toujours souriante,
La coupe d'hydromel;
Mais, si le sort jaloux, si le destin barbare,
Hélas! malgré moi, nous sépare,
Je ferai flamboyer un brasier triomphal
Autour de ton lit virginal,
Pour que sa flamme, embrasant cette roche,
Gardienne implacable et vigilante,
Aux pas du lâche en défende l'approche;
Un seul pourra vaincre le feu,
Un homme, plus libre qu'un Dieu!

Wotan dépose un long baiser sur les yeux de Brunehilde, qui se laisse glisser doucement dans ses bras et s'endort. Il la conduit lentement vers une roche couverte de mousse et ombragée par un grand sapin. Lorsqu'il l'a étendue sur sa couche, il baisse la visière de son casque et regarde pendant quelques instants la vierge endormie; puis il pose sur la dormeuse son grand bouclier, qui la recouvre presque entièrement. Il se détourne lentement, après avoir jeté un douloureux regard. D'un pas décidé il revient alors vers le milieu de la scène et dirige la pointe de sa lance contre le roc pour évoquer le dieu du feu.

Loge, — viens! — Loge, entends ma voix!
Comme un fleuve embrasé, de ces pierres stériles
Fais jaillir le torrent de tes flammes subtiles! —
Viens, je le veux, obéis à mes lois : —
Autour du roc, décris un cercle immense,
Protège la fille du Dieu!

Du fer de la pointe de sa lance, il heurte trois fois la pierre. Au troisième choc, jaillit de la roche un rayon de lumière, qui devient flamme et va se rouler aux pieds de Wotan. D'un geste impérieux, il lui montre le chemin qu'elle doit suivre. Elle fait rapidement le tour du rocher, et bientôt Brunehilde se trouve environnée d'une mer de flammes. Wotan étend sa lance devant lui en signe de commandement.

Qui tremblera devant ma lance,
Jamais ne franchira ce feu!

Wotan jette un dernier regard sur Brunehilde et disparaît à travers la flamme.

Nous avons dit que l'*Or du Rhin* n'était que le spectacle curieux, la mise en scène ingénieuse d'un certain nombre d'événements dont l'importance ne se découvre que par la suite. C'est bien avec la *Walkyrie* que le drame commence; c'est bien là « le premier jour » où l'action s'engage. Les amours de deux humbles mortels protégées par la fille d'un dieu et contrariées par la secrète envie de ce dieu même, tel est en quelques mots le sujet de cette pièce, qui forme à elle seule un tout complet et pourrait, sans rien perdre de sa valeur, être détachée de l'ensemble.

De sourds gémissements se font entendre; la tempête au dehors se déchaîne avec rage, et son fracas terrible, qui tour à tour se rapproche et s'éloigne, emplit de ses accords sinistres le prélude qui sert d'introduction à l'œuvre.

Maintenant reprenons les scènes avec leur commentaire musical. Un personnage sur le visage duquel se lisent l'agitation de l'esprit et la fatigue du corps franchit le seuil de la hutte et vient s'asseoir à ce foyer inconnu pour y goûter quelque repos. C'est Siegmund. Attirée par le bruit, la jeune Sieglinde s'avance vers l'étranger, le questionne discrètement et, le voyant harassé, abattu, lui verse à boire l'eau fraîche d'une source à laquelle elle est allée puiser, tandis qu'une phrase musicale pleine de tristesse et de douceur, « le motif de la pitié », traverse l'orchestre et traduit la secrète émotion qui fait battre son cœur. Cette scène, où nous distinguons pour la première fois les motifs de « l'amour » et des « Wælsungen », est une sorte d'idylle, à la manière antique. Ces deux êtres, qui plus tard s'aimeront, semblent éprouver cette gêne, ce trouble mystérieux des cœurs qui s'ignorent encore, mais déjà sentent qu'une force invincible les attire et bientôt les réunira.

Hunding est rentré dans sa demeure, annoncé par une courte marche orchestrale qui emprunte au voisinage immédiat de deux accords de quinte juste, à un degré d'intervalle, un caractère de rudesse singulière.

Durant toute cette scène l'orchestre se charge d'éveiller le souvenir de jours passés par le rappel d'un certain nombre de phrases précédemment entendues, qui se combinent avec le motif nouveau dit des « héros », motif d'une rare noblesse d'accent. Constatons, en passant, l'abondance relative des *Leitmotiven* originaux de la *Walkyrie*. Il n'y en a pas moins de vingt-cinq, presque tous portant le cachet de la personnalité. C'est peu! dira-t-on. C'est beaucoup, si l'on tient compte des innombrables transformations que leur fait subir le compositeur, transformations qui les rendent parfois méconnaissables. Nous rencontrerons ainsi, au cours de la partition, le thème énergique des « pressentiments », le motif si plein d'une émotion tragique de la « chevauchée des

Walkyries », le thème grandiose de « Siegfried », l'appel gracieux des « enfants de la forêt », enfin les phrases finales lumineuses et pathétiques du « châtiment » et du « sommeil ». Une nomenclature plus précise et plus complète nous entraînerait au delà des limites que nous nous sommes fixées. Ce n'est pas d'ailleurs, répétons-le une dernière fois, une sorte de dissection musicale, mais une analyse d'ensemble que nous prétendons offrir au lecteur, et ces sèches énumérations de motifs, dont nous continuons à emprunter les désignations à M. de Wolzogen, ne sauraient, en tout cas, donner la moindre idée d'une œuvre dont la séduction réside, au contraire, dans l'ampleur des développements, la puissance de l'expression dramatique, la richesse et l'éclat incomparable du coloris.

Cependant la musique s'est un instant assombrie. Une pédale de *la*, au rythme saccadé et menaçant, promène, au-dessus et au-dessous des accords, sa désolante monotonie. « Où est-elle, s'écrie enfin Siegmund avec rage, où est cette épée que tu m'as promise, ô mon père, et que je devais trouver à l'heure de la détresse ? »

Au récit de Sieglinde, plein d'une croissante animation et traversé par une admirable phrase musicale, le « cri de victoire des Wœlsungen », le héros s'enflamme; l'ambition et l'amour naissent du même coup dans son âme, et le compositeur a su exprimer avec une intense énergie cette passion sans frein, née à peine, et déjà mûre pour les plus grands sacrifices. La porte du fond s'est ouverte; la scène va se dérouler à la pâle clarté de la lune, dont les rayons enveloppent le couple amoureux, et Siegmund attire Sieglinde, la fait asseoir à ses côtés. Le jeune avril qu'il chante alors est une délicieuse rêverie, pleine de fraîcheur et de grâce; la mélodie se montre en apparence d'une simplicité extrême et nous pénètre de son charme. Peu à peu les voix de l'orchestre et des chanteurs s'échauffent, la passion grandit encore; elle envahit sans mesure ces deux êtres que le malheur rapproche. Il faut remonter aux plus célèbres duos en ce genre, à celui des *Huguenots*, par exemple, pour trouver un point de comparaison possible, et Wagner ne s'est peut-être jamais élevé plus haut.

Siegmund et Sieglinde se sont reconnus; ils sont frère et sœur; ils sont nés d'un dieu, de Wotan lui-même. Siegmund se jette sur la poignée de l'épée plantée dans le frêne, et, avec un élan fébrile, plein de grandeur et de vaillance, il apostrophe ce fer qui va devenir le compagnon de ses exploits. « Nothung! Nothung! voilà de quel nom je t'appelle! » et les sauts d'octave qui soulignent chacun de ces mots ont une fierté d'accent qui donne le frisson. Il arrache l'épée, et, se tournant vers Sieglinde : « O femme, dit-il, regarde bien Siegmund! En te donnant ce fer il te fait son cadeau de noce; par lui la femme adorée recouvrera sa liberté; c'est moi qui t'enlèverai de la maison d'un ennemi. Suis-moi maintenant, ô ma femme, ô ma sœur. Tu m'appartiendras, et le sang des héros renaîtra dans sa fleur. »

Certes la situation est neuve, et cette idée de mettre en présence le frère et la sœur, de les pousser dans les bras l'un de l'autre, peut paraître singulièrement hardie. Mais la manière de présenter les choses est pour beaucoup dans l'impression qu'elles doivent causer. Ces enfants sont de la race divine; ils s'unissent pour faire souche de héros, et leur morale ne se mesure pas à notre taille.

N'est-ce pas d'ailleurs la vieille théorie des anciens jours? En Egypte, jusqu'au temps des Ptolémées, la race royale se perpétuait par des unions de ce genre, et dans l'histoire même de la Grèce, la croyance populaire ne s'accommodait pas toujours sur ce chapitre avec les préceptes d'une saine morale. Ici le tableau est grand; les personnages sont grands, leurs passions dépassent le niveau des passions humaines, et ce sera la gloire de Wagner de n'être pas resté au-dessous des héros qu'il créait. N'empruntant qu'à lui-même, maître de son inspiration comme de son exécution artistique pendant toute la durée de l'acte, il a signé là quelques-unes des plus admirables pages de l'ensemble de l'œuvre.

A la faveur de ses fréquentes absences de l'Olympe scandinave, Wotan a fait souche d'une nombreuse lignée. Nous connaissons déjà deux de ses enfants, Siegmund et Sieglinde, issus de ses amours avec une simple mortelle. La déesse de la terre, Erda, lui a donné en outre neuf filles, les Walkyries, dont la mission est de présider aux batailles, d'assister les vaillants et de porter dans la Walhalla, au temple des élus, la dépouille des héros morts en combattant.

Lorsque commence le second acte, dont le décor représente le sommet d'une montagne, dans un site sauvage, l'aînée des Walkyries, Brunehilde, est debout devant son père, qui lui apprend la lutte prochaine de Siegmund et de Hunding, et la charge d'assurer la victoire de son fils. La vierge guerrière entonne alors un chant de guerre où la singularité des rythmes et des intonations produit un effet des plus étranges. Pas de mélodie proprement dite ; pas de paroles du reste; des cris seulement, des exclamations bizarres : « Hoiotoho, heiaha,... » mots qu'on ne trouverait pas dans les dictionnaires en usage; mais, dans son allure décousue, la musique s'impose à l'oreille et la charme en la blessant.

Glissons rapidement sur la scène dans laquelle Fricka défend à son époux, au nom de la fidélité conjugale outragée, de soutenir le bras de son fils Siegmund, et sur celle où Wotan communique à la Walkyrie ses nouvelles intentions. Les plaintes de Junon — nous voulons dire de Fricka — ne manquent pas de noblesse, et l'orchestre ne cesse pas un instant d'accentuer, de ses traits expressifs, les recommandations du dieu à sa fille. Mais ces recommandations sont beaucoup trop longues, et Wotan abuse de ce que Brunehilde n'a pas vu le *Rheingold* pour le lui raconter avec une complaisance évidemment excessive.

Avec la troisième scène, l'intérêt renaît un peu. Siegmund et Sieglinde arrivent épuisés, fuyant devant Hunding, qui les cherche pour venger son honneur. Ils s'arrêtent; la fatigue trahit leurs forces, mais l'amour brûle toujours leur cœur, et le duo du premier acte recommence en partie. C'est la même expression musicale, le même fond sur lequel on travaille, et l'effet en est, conséquemment, beaucoup moindre. A peine y distingue-t-on un motif nouveau, celui de la « poursuite ». Il faut signaler cependant, à l'approche de Hunding, les angoisses de la malheureuse Sieglinde. L'accompagnement tour à tour lent et vif, comme retenu par l'effroi, puis poussé en avant par la passion, trahit à merveille les sentiments opposés qui déchirent son cœur. Elle tombe évanouie, tandis que, penché sur elle, Siegmund la contemple amoureusement et la presse dans ses bras.

Du haut de la colline où elle veille, Brunehilde a vu ces étreintes passionnées; elle s'émeut du tou-

chant spectacle de ces amants que la fatalité poursuit et qui se disent adieu. Dès ce moment la grande figure de la vierge guerrière domine la situation et se place bien en relief au premier plan; Brunehilde, qui symbolisera plus tard en leur idéale expression l'héroïsme et l'amour, vient d'éprouver un sentiment inconnu; elle compatit au malheur; elle a pitié. Pour ceux qui souffrent elle bravera la colère de son père : un héros comme Siegmund ne doit pas périr. Venant vers lui, elle l'encourage, le prépare au combat, lui communique un peu de cette ardeur guerrière qui brûle en son âme, et lui promet la victoire. Mais la volonté du maître des dieux doit s'accomplir.

Le spectacle devient saisissant. Le fond de la scène s'est couvert de nuages, et les combattants luttent dans la nue. Ils s'abordent au bruit de l'orage et du tonnerre, et la lueur intermittente des éclairs les montre aux prises.

Toute cette scène se distingue par une farouche et poétique grandeur, qui en assurera le succès partout où une machinerie un peu intelligente rendra possibles les effets rêvés par le poète. Le musicien ici est au second plan, il s'efface, comme il le fait volontiers partout où un drame d'un intérêt réel se joue sur le théâtre et occupe les yeux.

Si l'on devait juger de la véritable valeur d'un morceau d'après la première impression qu'il a causée, il faudrait, dans l'*Anneau du Nibelung*, assigner la première place à l'étincelante « chevauchée » qui forme le début du troisième acte de la *Walkyrie*.

Lors des représentations de Bayreuth, Wagner, bon stratégiste et fin diplomate, avait fait défendre par voie d'affiche toute marque d'approbation, pour ne pas interrompre l'action ni troubler le spectacle. C'était du même coup arrêter par avance toute manifestation hostile. Une seule fois l'ordre donné fut enfreint. Gagnés par la richesse des accents franchement nouveaux de la « chevauchée », et comme emportés dans le tourbillon sonore où galopent les vierges guerrières, les spectateurs se levèrent électrisés et saluèrent d'acclamations unanimes cette page magnifique. Toutes les sociétés de concerts de l'Europe ont exécuté ce fragment, et le succès en a été immense partout. Et cependant qui ne l'a pas entendu dans son cadre n'en a qu'une idée bien imparfaite. Il faut voir cette gorge sauvage, ce paysage sombre et désolé, inaccessible retraite où les neuf sœurs se donnent rendez-vous; il faut suivre des yeux ces courses folles des Walkyries dans les nuées; il faut surtout entendre (ce qui sera toujours difficile dans une salle de concert) ces cris sauvages poussés par les guerrières, ces exclamations fières et joyeuses qu'elles se lancent à travers l'espace pour se reconnaître et se saluer au passage. Quant au motif très court (plutôt un rythme qu'un motif) qui sert de thème fondamental à la « chevauchée », quel est le compositeur qui en aurait su tirer les effets prodigieux qu'a obtenus Wagner? Ce dessin persiste avec une obstination que rien n'arrête; les violons à l'aigu brodent avec une infinie variété leurs gammes, leurs trilles, leurs pédales compliquées, tandis que dans le grave la voix des cuivres sonne une fanfare victorieuse. L'effet est irrésistible, et les Walkyries, vous prenant en croupe, vous entraînent bien loin avec elles dans le pays des rêves et des enchantements.

Arrivons à la scène où Brunehilde, à genoux aux pieds de son père, essaye timidement de l'attendrir. Elle lui dit à quel sentiment elle a obéi, ce qu'elle a ressenti elle-même en voyant deux êtres frémissants d'amour et que la mort allait séparer. Cette confession, malgré d'incontestables qualités de détail, perd un peu de son effet par le développement exagéré que lui a donné le compositeur. Raccourcie, elle formerait, avec l'incantation qui suit, un des plus merveilleux finales que l'imagination d'un poète puisse rêver. L'instant est solennel en effet. Wotan ému, mais résolu à punir, prononce l'arrêt irrévocable. Brunehilde sera endormie sur un rocher; elle deviendra la femme du premier passant qui l'éveillera. La fierté de la déesse se révolte. « Tu sais quel sang coule en mes veines, dit-elle à son père; fille d'un dieu, puis-je tomber, sans honte pour qui m'a donné le jour, entre les mains du premier venu? Fais au moins que celui-là qui m'éveillera ne soit pas un lâche! — Qu'il soit fait ainsi, répond Wotan. Je vais t'entourer d'un feu de fiançailles comme nulle mortelle n'en connut jamais! Que ce rocher, environné de flammes, se dresse terrible, mur effroyable, et que tout lâche fuie épouvanté! Seul un héros pourra te réveiller, mortel plus puissant qu'un dieu! »

Wotan baise longuement sur les yeux sa fille, qui s'endort aussitôt dans ses bras. Il l'étend au pied d'un arbre, sur un tertre couvert de mousse, puis, d'une voix forte, il évoque Loge, le dieu du feu. « Viens à ma voix. Viens comme autrefois, esprit de feu, lorsque tu m'échappais en jet d'étincelles. Obéis-moi. Par toi, flamme vivante, que ce rocher soit entouré de flammes! A moi! Que par celui dont le cœur tremble ce feu ne soit pas traversé! » La magie d'un tel spectacle défie quelque peu l'imagination du critique, obligé de lutter contre la pauvreté de la langue et son insuffisance à varier les formules d'éloges. Comment rendre l'éloquence sublime de cet appel, la légèreté, la fluidité prodigieuse de cet orchestre où tant de motifs se juxtaposent et se mêlent pour former un tout d'une ineffable beauté! L'expression musicale a rarement atteint de si hauts sommets, et toute cette scène finale de la *Walkyrie* appartient à un ordre d'idées que le mot « sublime » peut seul réussir à qualifier.

Siegfried.

Bayreuth, 15 août 1874.

On l'a dit avec raison, des quatre parties de l'*Anneau du Nibelung*, *Siegfried* est la plus fraîche, la plus lumineuse, la plus adorable. C'est le poème de la jeunesse, de l'espérance et du pur amour. Siegfried, jeune héros candide et farouche, a grandi dans la forêt, et lui ressemble : il a la grâce verdoyante d'un jeune arbre, avec la fougue d'un poulain échappé. « C'est, en quelque sorte, le printemps fait homme. Et cet être idyllique est celui de qui viendra le salut du monde, la libération de l'anathème qui pèse sur l'or, volé aux filles du Rhin. On trouve du messianisme dans la conception de Wagner : on y discerne aussi un culte païen et panthéiste de la nature; il croit à l'innocence des forces naturelles et de la vie primitive; c'est de là qu'il attend le remède aux vices de la civilisation, le renouveau moral, l'avènement d'une humanité régénérée. »

Au demeurant, nous entrons avec *Siegfried* dans le domaine de la poésie pure. Plus de pièce à proprement parler, plus de composition dans le sens exact du mot, mais une simple succession de scènes

familières ou grandioses, une suite d'épisodes découpés dans la féerique histoire de la jeunesse d'un héros. Médiocrement pressé d'arriver au but, l'auteur s'attarde volontiers en chemin.

A la fin de la Walkyrie, nous avons laissé Brunehilde endormie au milieu de la mer de flammes; la grande épée Nothung est brisée, et le nain Mime en garde les morceaux. Sieglinde s'est réfugiée auprès de lui, elle porte dans son sein l'enfant de Siegmund et meurt en lui donnant le jour. Cet enfant sera Siegfried, le héros sans crainte. A lui sont consacrées les deux dernières journées de la *Tetralogie*. Dans *Siegfried*, il reforge l'épée brisée; il tue le dragon Fafner, qui garde l'anneau d'or, et s'empare du trésor; il déjoue les ruses de Mime; enfin, faisant voler en éclats avec son épée la lance du dieu Wotan lui-même, il traverse victorieusement l'océan de feu, réveille Brunehilde et conquiert son amour, car il est le héros qui n'a jamais connu la peur.

Lorsque le rideau s'ouvre, le décor représente une grotte dans la forêt. A l'intérieur, une forge naturelle et un grand soufflet. Le nain Mime, seul en scène, se démène avec les fragments d'une épée qu'il essaye vainement de rapprocher. Armé d'un marteau, le forgeron frappe à coups redoublés sur l'enclume et scande lui-même ainsi le récitatif libre par lequel il déplore sa faiblesse et se désespère de ne pouvoir mener son œuvre à bonne fin. Le meilleur fer qu'il ait martelé aurait pu servir aux géants eux-mêmes, mais « l'enfant détestable », l'indomptable Siegfried va le jeter en morceaux comme un simple hochet. Un glaive seul lui serait rebelle, Nothung (Détresse), l'épée qui tomba des mains de Siegmund expirant.

Si Mime en soudait les fortes pièces, il aurait le payement de ses maux; il enverrait Siegfried tuer Fafner, le cruel dragon qui cache l'or des Nibelungen sous ses lourds et hideux replis. Mime s'en emparerait et deviendrait le maître du monde. Or, voici que l'éphèbe, solide et bien découplé, arrive, tenant en laisse, de sa main vigoureuse, un ourson qu'il promène comme un chien, puis qu'il renvoie après s'être amusé de la terreur du nain. « Cours, fauve, s'écrie-t-il. C'est assez de toi. » Sa bonne humeur se change en colère lorsqu'il a essayé l'épée forgée par Mime. Le fer se brise en morceaux. Il les jette au nez de l'impuissant ouvrier, bafoue le « stupide nain décrépit », puis s'assied, boudeur, sur un bloc de pierre.

Mime se rapproche, inquiet et cauteleux. Il sermonne son élève. « Si le méchant garçon n'est servi sur l'heure, tous les bienfaits passés ne comptent plus pour lui. » Il rappelle avec insistance les services déjà rendus, les soins prodigués; il offre le bouillon qu'il vient de cuisiner. Siegfried fait rouler à terre la marmite : « Seul j'ai cuit mon rôti. De ta soupe mange seul! » Et il raille l'infirme : « Quand tu marches, — Boites et traînes, — Cloches et louches — De tes yeux qui clignent, — Je voudrais au cou — Saisir le drôle — Chasser bien loin — Cette horrible face. » D'ailleurs un doute l'obsède; il a vu sa propre image dans l'eau claire d'un ruisseau, et, comme il n'admet pas qu'un colosse doive le jour à un avorton, il réclame en menaçant le secret de sa naissance : « Marmot vagissant — Tu m'élevas, — Chauffant de langes — L'enfant chétif. — Mais d'ou te vint — L'enfant chétif? »

Mime hésite. Siegfried le prend à la gorge pour le faire parler. Le nain raconte alors la rencontre de Sieglinde dans la forêt, la naissance de l'enfant, la mort de la mère. Le jeune héros demande des preuves. Après une courte hésitation Mime lui présente les deux tronçons de l'épée brisée : « Ton père, m'a dit Sieglinde, la portait au jour qu'il mourut. » Siegfried s'exalte : « Des deux moitiés tu vas la refaire. Que brille mon glaive vrai. Hâte-toi, Mime, vite à ta tâche. — Qu'en veux-tu faire aujourd'hui?

— Hors des grands bois m'en aller loin,
Sans jamais revenir.
Je me sens gai,
Sans aucun joug,
Délivré de liens!
Mon père n'est pas toi;
Tout l'espace m'appartient.
Ton seuil n'est pas le mien;
Ton réduit m'abrite mal.
Le poisson fuit
Dans les flots clairs;
Le pinson vole
Aux buissons verts!
Tel je m'enfuis,
Tel je m'envole,
Comme au loin, sur les bois[1]. »

Il s'élance dans la forêt, laissant devant l'enclume le nain qui se désespère : « Comment souder ces traîtres aciers? » Au seuil de la caverne Wotan apparait, annoncé par de graves accords. En effet, tandis que dans les deux premières parties de la Tétralogie Wotan dirige en quelque sorte l'action, dans la troisième il ne se mêle plus aux événements que d'une façon indirecte et tient l'emploi de raisonneur. Il s'appelle « le Voyageur », il porte un long manteau, un chapeau à larges bords, et sa lame redoutable fait entre ses mains l'office de bâton. L'ombre du Crépuscule est déjà sur lui; il a des poses hiératiques et s'abstient presque de tout geste, comme s'il avait peur de compromettre sa dignité chancelante; déjà même il paraît un souverain déchu, et sa mélancolie divine s'échappe en de languissants discours.

Pourquoi vient-il, par exemple, demander à Mime une hospitalité qu'il refuse à la fin de la scene, sinon pour mettre à l'épreuve la science de son hôte et, du même coup, faire valoir la sienne? Tout l'entretien se borne à une sorte de défi de divination. Mime interroge le premier : « Quelle race vit au terrestre abîme? — Les Nibelungen. Nibelheim est leur lieu. — Quelle race hante le dos du monde? — Les géants monstrueux. Leur lieu est Riesenheim. — Quelle race vit aux monts nuageux? — Aux monts nuageux, seuls les dieux vivent. Walhall est leur burg. » A son tour le Voyageur interroge : « Quelle race, malgre ses disgrâces, tient le plus au cœur de Wotan? — La race des Wœlsungen.

« Les Wœlsungen sont la race élue
De Wotan fille, et son cœur les aime
Bien qu'il leur soit cruel. »

Ici l'histoire de Siegmund et de Sieglinde : « Quelle arme doit manier Siegfried pour tuer le dragon? — Nothung. » Ici l'histoire de l'épée et un nouveau lamento de Mime : « Ce fer m'a valu — Des tourments sans fin. — Dur, obstiné, — Il brave la forge! — Clous, soudure, — Rien n'aboutit... Qui peut le forger?... Le grand secret, ou l'apprendre? »

Le nain s'avoue vaincu, mais ironiquement Wotan le renseigne avant de disparaitre : « Seul qui de crainte n'est instruit peut forger l'épée. »

Cependant la prophétie du Voyageur a redoublé l'angoisse de Mime, qui, voyant revenir Siegfried,

1. Traduction Alfred Ernst.

se promet de l'associer indirectement à ses projets. Il l'invite à manier les outils du forgeron; il lui parle d'exploits à accomplir, d'un dragon à vaincre qui lui enseignera la peur. « Quel est ce mot? demande Siegfried avec un tranquille étonnement. — Ne l'as-tu pas sentie, la peur, aux bois obscurs, quand meurt le jour?... N'as-tu pas senti frémir en ton corps l'épouvante? — Quel effet drôle ça doit faire! répond le héros. Ferme et fort bat, tranquille, mon cœur! »

Saisissant les fragments du glaive, il repousse Mime violemment : « L'acier du père doit m'obéir. Je vais faire l'épée. » Mime le suit du coin de l'œil et combine une ruse infernale, le plan qui lui livrera les trésors de Fafner. Siegfried tuera le dragon; mais lorsque, après la victoire, altéré par le combat, l'enfant voudra boire, Mime lui donnera un breuvage empoisonné et s'emparera à la fois de l'épée et de l'anneau. Cependant Siegfried, qui a réduit en poudre les fragments du glaive, les reforge avec une triomphante ardeur. Il chante, il pousse des clameurs joyeuses : « Ho — Lo! Ho! — Lo! — Ho — Léi! » Il s'égaye des jets d'étincelle, il brandit l'épée et la plonge dans l'eau, il rit au bruit de l'acier qui refroidit; pendant que Mime cuisine le poison, il travaille au petit marteau, lime et affile la lame, aplatit les rivets de la garde et brandit l'épée...

Glaive brisé,
Entier te voici!
Nul coup ne doit
Jamais te rompre!...
Nothung, Nothung!
Glaive rêvé,
La vie en toi se réveille.
Fer mort, tu gisais rompu.
Rayonne, terrible et sacré!

Il laisse retomber « Détresse » sur l'enclume qui se brise en deux, tandis que Mime tombe assis à terre, en proie à la terreur.

Le deuxième acte représente une forêt. Au fond on aperçoit la caverne où le dragon Fafner a établi sa résidence. Alberich et Wotan s'entretiennent de leurs querelles passées, le Voyageur avertit Alberich que Mime et Siegfried vont venir pour la conquête de l'anneau. Fafner pourrait sauver sa vie s'il livrait le talisman, mais, réveillé de son lourd sommeil, le monstre refuse : « Je dors et je tiens. Qu'on me laisse. » Wotan éclate de rire : « Toute chose suit la loi. — Ces lois, nul ne les change. » Puis il s'enfonce dans la forêt, tandis qu'Alberich se replonge dans une rêverie haineuse où il évoque la mort des dieux.

L'aube paraît. Tandis que des entrailles de la terre sort le ronflement du dragon, paraissent Mime et Siegfried. Le héros porte l'épée pendue à une ceinture de corde. Mime lui explique de quelle façon il doit attaquer le monstre : offrir la lutte de flanc pour esquiver la bave brûlante, puis plonger le glaive dans le cœur. Resté seul, Siegfried s'étend sous un tilleul et, bercé par le vague murmure de la forêt, se laisse, pour la première fois, absorber par une profonde mélancolie. Il pense à Sieglinde : « Naissant, j'ai fait sa peine. — Pourquoi donc sa mort aussi? — Est-ce qu'ainsi les mères, — A nos naissances, — Meurent toujours? » Pour se distraire, il taille des pipeaux et s'amuse, comme un enfant, à en tirer des sons incertains. Puis, se rappelant tout à coup la formidable rencontre, il prend son cor, sonne une fanfare joyeuse et réveille le dragon. Fafner, dont « la croupe se recourbe en replis tortueux » comme dans le récit de Théramène, monte en se traînant vers la plate-forme. Siegfried raille le colossal saurien : « Mon chant m'a valu quelque chose d'aimable. Tu fais un joli compagnon! »

La lutte est courte. Siegfried, l'intrépide, s'approche du monstre et lui perce le cœur. Il regarde alors curieusement l'animal informe agiter dans le vide ses mâchoires impuissantes, gémir en s'étonnant de la mort, lui qui se croyait invincible, et expirer dans une suprême convulsion. Il est le maître désormais; il a porté à ses lèvres sa main rouge de sang, et le voilà qui comprend le langage des oiseaux. L'un d'eux lui parle : « Siegfried possède à présent le trésor; il n'a plus qu'à ravir le heaume et l'anneau. » Il écoute le conseil et se glisse dans l'antre de la victime.

Alberich et Mime, les deux frères, s'avancent en rampant et déjà se disputent, comme autrefois les géants, les dépouilles qu'ils croient tenir. Mais Siegfried reparaît avec le heaume enchanté et l'anneau fatidique. Alberich se retire prudemment dans une crevasse; d'ailleurs ne sait-il pas, par Wotan lui-même, que tout ce qui doit s'accomplir s'accomplira? « Il faudra bien qu'à son vrai maître l'or retombe. » Mime reste en scène. Siegfried considère sa prise en réfléchissant. Que vaut-elle? Il ne le sait. Il fixe le talisman à sa ceinture et passe l'anneau à son doigt. Mais de nouveau il entend la voix de l'oiseau avertisseur : « Qu'il craigne Mime, le gnome pervers. » Siegfried a compris, et d'ailleurs voici que, malgré lui, Mime passe des paroles doucereuses à la menace grossière, après avoir versé le poison dans une corne à boire :

Ça, mon Wœlsung,
Fils de loup,
Bois, absorbe la mort.
C'est ton dernier glouglou!

Siegfried, écœuré, pousse brusquement la pointe contre le nain, qui tombe mort et dont il jette le cadavre dans l'antre de Fafner : « Sous la terre, là, — Gis près de l'or. — Ton âpre ruse — Pensait le ravir. — Qu'il fasse tes chères délices! » Puis il précipite dans le même abîme le corps du dragon.

Le drame retourne alors à l'idylle, et Siegfried reprend le colloque avec son ami l'oiseau :

Rechante, voix si douce.
Après un long
Et rude effort,
Tels accents me sont un charme.
Aux ramures, Oiselet,
Tu te berces.
Tout babillants, tout gais,
Frères, sœurettes,
T'entourent d'un vol caressant.
Mais moi, je suis tout seul.
Ni sœurettes, ni frères.
Et mon père est mort,
Ma mère aussi :
Jamais je ne les vis.

L'oiseau lui révèle qu'au roc altier dort l'épouse sans prix, dans une enceinte de feu. Brunehilde est à lui, s'il la réveille en passant le brasier : « De Brunehilde conquise — Doit voir l'éveil, — Un lâche jamais — Seul qui de Peur n'est instruit. »

Déjà le cœur de Siegfried s'enflamme; il aspire à de nouveaux exploits et se laisse conduire où sa destinée l'appelle, tandis que, sautant de branche en branche, son guide ailé lui montre le chemin.

Troisième acte. Un site sauvage au pied d'un roc qui monte à pic, au fond, vers la gauche. C'est la

nuit. Orage et tempête : éclairs et grondements de tonnerre. Tout se calme peu à peu, mais les éclairs continuent à sillonner les nuages. Entre le Voyageur. Il s'avance avec résolution vers l'entrée d'une grotte ouverte dans un rocher, sur le devant du théâtre. Il s'appuie sur sa lance pour évoquer Erda, la prophétesse. Il la fait sortir du fond de l'éternité moins pour l'interroger que pour lui apprendre que les temps sont arrivés et que la génération nouvelle, issue de ses enfants, va changer la face du monde. Lui-même il n'aspire plus qu'à l'abdication et au repos :

Cette fin divine
Point ne m'effraye.
Mon désir y tend.
Ce qu'en la lutte
Aux maux farouches
Mon cœur brisé résolut,
Fier et libre,
Mon vouloir s'y complait !
Si j'ai voué, dans ma rage,
Au Nibelung haineux l'Univers,
Au Wœlsung sublime
J'ai tout légué désormais.
Moi qui l'ai choisi,
Je lui reste inconnu.
Le plus fier jeune homme,
Par sa seule force,
Conquit du Nibelung l'anneau.
Plein d'amour,
Libre de haine,
Il rend l'anathème
D'Alberich vain :
Lui reste sans peur!
Notre noble enfant,
Brunehilde, s'éveille
Aux tendresses du Fort.
Brunehilde va, sachante,
Accomplir l'exploit
Rédempteur du monde.

Cependant ce que prévoit Wotan, ce qu'il désire même, il essayera encore de l'empêcher. Face à face avec Siegfried, il cherche à le détourner de ses projets. Le jeune héros répond avec colère, rien ne peut l'arrêter, l'heure du crépuscule a sonné pour les dieux, et Nothung brise avec fracas la lance du vieillard, l'épieu sacré. Wotan cède au destin et disparaît. Le dieu vaincu cède à l'homme triomphant. Il ramasse les débris de sa lance et remonte au Walhall, où, muet et grave, sur son trône, il attendra la fin.

Guidé par l'oiseau, Siegfried gravit l'enceinte des rochers et franchit la mer de feu. Les fumées se changent en vapeurs légères. On ne voit plus que le ciel clair et bleu, avec le sommet du rocher à présent découvert. C'est exactement le décor du troisième acte de la *Walkyrie*. — Au premier plan, à l'ombre du grand sapin, est couchée Brunehilde dans son armure étincelante, le casque en tête, son long bouclier couvrant son corps, profondément endormie. Siegfried, monté par l'autre pente, arrive, au fond, près de la saillie qui borde le sommet du roc. On ne voit, d'abord, que son buste au-dessus de la crête. Il regarde autour de lui, d'un œil surpris, puis s'approche de Brunehilde, dénoue le heaume et l'enlève. Les longs cheveux de la Walkyrie se dénouent. Siegfried reconnaît une femme. Oppressé d'angoisse, presque tendrement, il pose ses lèvres sur celles de la vierge guerrière. Lentement elle se redresse. Avec des gestes solennels, les bras levés, elle chante un hymne à la lumière : « Gloire à l'astre, — Gloire au ciel, — Gloire, flamme du jour... Quel est le fort qui m'éveilla? »

Siegfried se nomme. Comme au sortir d'un rêve, les deux jeunes gens se regardent et s'interrogent anxieusement. Des frissons inconnus les agitent; une ardeur croissante les embrase, et, tout en se sentant vaincue, la fière Walkyrie ne peut se résoudre à avouer sa défaite : « O Siegfried, s'écrie-t-elle, pur héros, trésor du jour, joie de la terre, laisse, oh! laisse-moi!

L'onde sans doute a miré tes traits,
Mais si ta main
A cette onde a touché,
Ridant le miroir
Si pur du courant,
L'image a disparu,
S'effaçant au trouble de l'eau !
Ne m'effleure donc pas,
Laisse-moi pure!
Douce sans fin,
Doit sourire en moi
Ta claire image,
Gai et jeune héros!
O Siegfried!
Fier adolescent!
Aime-toi
Et laisse-moi.
Ne tue point ton propre amour! »

Mais l'amour doit triompher. Les voix de Siegfried et de Brunehilde se confondent comme les cœurs. La vierge guerrière s'abandonne avec joie au jeune vainqueur, à « l'enfant magnifique ». Périsse le Walhall! Que tombe en poudre le fier palais!

Brisez, ô Nornes,
Le fil sacré!
Soir des dieux,
Du gouffre surgis!
Nuit du néant,
Submerge tout!
Pour moi l'étoile en feu
De Siegfried luit!

On voit avec quelle puissance et quel charme le poète a dessiné le personnage de Siegfried. M. Pierre Lalo exalte avec raison le jeune héros qui vit en communion avec les êtres et les choses. « La forêt est sa demeure, et les bêtes qui l'habitent sont ses amies. Il jouit profondément de la douceur de l'air, de la beauté des cieux, du chant des oiseaux, du murmure des arbres et du vent; il jouit, par-dessus tout, de sa jeunesse exubérante et de ses forces neuves. Siegfried ne s'émeut ni devant l'obscurité sinistre ni devant la bête géante; plus tard, ni la lance de Wotan ni le feu magique qui flamboie autour de Brunehilde ne le feront hésiter un moment. Sa vie s'élargit avec une spontanéité magnifiquement harmonieuse. Il est tout instinct et tout élan. Il va naturellement vers le combat et vers l'amour, parce que c'est la loi de tout être jeune, agissant dans la plénitude de son énergie, d'employer sa force et d'aimer. »

Cette juvénilité superbe, nous la retrouvons dans la partition. Il faut l'admirer d'ensemble comme l'admirait Ernest Reyer, si proche de *Siegfried* par *Sigurd* : « D'un bout à l'autre de l'ouvrage, ce sont des sensations et des surprises sans cesse renouvelées, l'attention toujours tenue en éveil par ces phrases typiques qui courent dans l'orchestre, se croisent, s'enchevêtrent, se superposent, empruntant toujours une nouvelle physionomie à quelque rythme, à quelque dessin nouveau. Et quelle richesse d'harmonie, quelle merveilleuse entente des sonorités dans cet orchestre dont la trame touffue n'altère pas un instant la lumineuse clarté! » Et le commentateur si particulièrement autorisé cite les pages capitales : « La scène dans laquelle Siegfried attise le feu et forge l'épée, les murmures de la forêt et tout le dialogue entre Siegfried et l'oiseau; l'évocation d'Erda, l'arrivée de Siegfried, toute la scène qui se déroule entre lui et le voyageur, et enfin le réveil de la Wal-

kyrie, tableau émouvant et superbe, s'enchaînant au duo d'amour. »

N'oublions pas, pour compléter ce panorama musical, de signaler les deux admirables motifs de l'épée et de la victoire qui dominent tout cet épisode de la forge, dont au théâtre seulement on peut apprécier toute la magnificence. Comment qualifier la prestigieuse souplesse d'un orchestre toujours coloré, agile, vivant, qui pas à pas conduit l'action et, se faisant lui-même acteur, peine avec Siegfried lorsque le héros agite le lourd soufflet de forge, lance une gerbe d'étincelles sonores à chaque coup de marteau, crépite, siffle et bouillonne? Il y a là plus et mieux qu'un tour de force instrumental. Siegfried n'est pas un forgeron vulgaire; c'est un demi-dieu qui s'ignorait tout à l'heure et dont la transfiguration s'opère sous nos yeux jusqu'au moment où, brandissant l'épée reforgée, il la laisse retomber avec un cri de triomphe sur l'enclume, que le choc brise en deux. Par le caractère original de la mélodie, par la fougue entraînante de l'accompagnement, par les savantes progressions de la sonorité, Wagner a rendu l'illusion possible, et son inspiration est d'une trempe aussi rare que l'épée de Siegfried : aucune banalité n'en a émoussé le tranchant.

Délicieux l'épisode idyllique du deuxième acte. Wagner excelle à reproduire les bruits de la nature. La brise qui caresse les arbres de la forêt, le ruisseau qui murmure en glissant sur son lit de cailloux, le feu qui s'allume et crépite, toutes ces voix mystérieuses lui confient leur secret. Il les comprend en poète, puis les reproduit en peintre, et si le contour mélodique n'est pas toujours très net, les grandes lignes de l'ensemble sont tracées d'une main ferme, le jeu des *crescendo* et des *diminuendo* est conduit avec un perpétuel souci des oppositions, et la disposition des timbres, le choix des sonorités, finissent à donner au tableau un coloris parfait. Ainsi, quand Siegfried a porté à ses lèvres sa main rougie du sang de Fafner, quand il comprend le chant des oiseaux et qu'un d'eux lui parle, cette voix de soprano égrène, sous le frissonnement léger des violons, un chant limpide, une phrase délicieuse, pleine d'imprévu en son apparente uniformité, bizarrement disposée par groupes de quatre triolets dans une mesure où l'accompagnement est à 6/8.

Rappelons encore que dans le grand intermède symphonique qui accompagne le changement de décor, entre les deux tableaux du second acte, au moment où Siegfried va s'engager dans l'enceinte où Loge déploie toute sa furie, l'effort des combinaisons polyphoniques produit les plus magnifiques résultats. Le chant de l'oiseau, le motif du sommeil, le feu magique du dieu Loge, la fanfare de Siegfried, les accords religieux de Wotan, le thème fondamental de la Tétralogie, toutes ces mélodies se succèdent, se croisent, s'enchevêtrent avec une hardiesse sans pareille et arrivent à donner la sensation de l'éblouissement : désormais le compositeur s'est engagé dans une voie où l'inspiration ne le quittera plus, car le duo final domine presque par ses beautés la partition tout entière. Sans doute on pourrait le détailler musicalement, noter un à un les motifs, le salut à la lumière avec ses riches arpèges de harpes, la phrase redite alternativement par les instruments et les voix avec ses trilles en tierces si caressantes, le dessin plein de largeur et de noblesse que se renvoient les violoncelles et les violons quand le dialogue vocal s'anime et devient plus pressant, les supplications de Brunehilde que traduit si expressivement cette mélodie tour à tour mineure et majeure où ondule un mouvement de berceuse, enfin l'allegro de style presque fugué qui forme strette et détermine l'explosion finale. Mais de tels développements ont l'aridité d'une nomenclature, et l'on se demande en pareil cas si la meilleure formule n'est pas encore celle à laquelle recourait Voltaire en parlant des vers de Racine : « Beau, admirable, sublime! »

Le Crépuscule des dieux.

Bayreuth, 17 août 1876.

Le *Crépuscule des dieux* est le couronnement du considérable effort de la triple évocation orchestrale, vocale et scénique de l'épopée wagnérienne. Le maître de Bayreuth y a réalisé sa pensée dominante, la perfection dans le drame par la réunion de tous les arts, poésie, musique, décoration, « concourant à une impression unique, multipliant l'effet d'une unique sensation ». Le *Crépuscule des dieux* répond à la formule que Wagner donnait, dans la célèbre lettre à Villot, comme l'idéal du but poursuivi : « ... Une égale et réciproque pénétration de la musique et de la poésie comme condition d'une œuvre d'art capable d'opérer, par la représentation scénique, une impression irrésistible. »

En effet, l'humanité l'emporte dans ce *Gœtterdæmerung*, qui portait un titre plus simple, *la Mort de Siegfried*, quand Wagner publia le poème, en 1848; les créatures de chair et d'os prennent le pas sur les personnages divins. Ceux-ci n'apparaissent qu'au prologue, sur le rocher des Walkyries, où les Parques des légendes du Nord, les trois Nornes, tressent le fil d'or des destins. Elles pronostiquent l'avenir des dieux et des héros. Tout doit finir : en vain Wotan tient-il comme un sceptre la lance où sont inscrits les Runes; les dieux éternels disparaîtront un jour dans l'éternel crépuscule. Ainsi le lien s'établit entre le *Crépuscule des dieux* et les œuvres précédentes par l'oraculaire dialogue des trois Nornes filant le câble des Destinées et s'interrogeant sur ce qui doit désormais sortir des choses accomplies.

Le fil d'or se rompt; les Nornes disparaissent dans les profondeurs de la terre, où elles vont retrouver la maternelle Erda. L'aube naît et fait pâlir le cercle de flammes derriere lequel la Walkyrie s'est éveillée du sommeil magique dans les bras de Siegfried. Le héros paraît; la vierge guerrière dont il a fait une femme lui a donné son cheval noir, le fidèle coursier Grane, et ses armes immaculées, en signe d'indissoluble union : « Souviens-toi de la Walkyrie qui dormait sous la garde du feu et que tu as éveillée à l'amour... Souviens-toi des serments qui nous lient! » En échange, il met à son doigt l'anneau auquel est attachée une malédiction vengeresse, mais qui, jusqu'à présent, l'a fait maître du monde, et il part tandis que Loge rallume les flammes autour du rocher.

Dans le manoir des Gibichungen, sur la rive du Rhin, sont assis le roi Gunther, sa sœur Gutrune et leur demi-frère Hagen, fils adultérin de la reine Grimhild et du roi des nains, Alberich. Hagen veut ressaisir l'or et perdre Siegfried : il y parviendra en lui versant un philtre qui effacera dans son esprit tout souvenir de la conquête de la Walkyrie et le rendra amoureux de Gutrune. Ce plan s'accomplit de point en point. Afin d'obtenir la main de la prin-

cesse, Siegfried ira s'emparer de la captive de Loge, réendormie derrière le rideau de flammes. Cependant, le sommeil de la Walkyrie a été interrompu par une des filles de Wotan, Waltraute. Au nom du Jupiter scandinave, elle adjure Brunehilde de rendre l'anneau qui causera la ruine du Walhall. La Walkyrie ne veut pas se séparer du gage de la foi de Siegfried, mais le héros va l'arracher lui-même à celle qu'il ne se souvient plus d'avoir déjà délivrée et que, revêtant l'apparence de Gunther, il conduira captive à son futur beau-frère.

Brunehilde, abusée par le sortilège, croit que le roi des hommes de Gibich est maître de l'anneau; mais, arrivée dans le manoir, elle reconnaît l'Or fatal au doigt de Siegfried. Elle dénonce l'infâme trahison, en invoquant les dieux gardiens de la foi jurée. L'instrument de sa vengeance, imposée par le Destin lui-même, sera le haineux Hagen, à qui elle indique le seul moyen de frapper Siegfried. Le vainqueur de Fafner, que l'ennemi n'a jamais vu fuir, est vulnérable entre les deux épaules. Le crime, ou plutôt l'œuvre du justicier, — car tout parjure, même inconscient, doit être expié, — s'accomplit dans la forêt où sont assemblés les chasseurs, au bord du fleuve, après une scène exquise où les Filles du Rhin ont vainement essayé, par les prières, puis par les menaces, de se faire rendre l'anneau qui brille au doigt du jeune guerrier.

A l'ombre d'un hêtre, Siegfried s'est assis entre Hagen et Gunther. L'amour de Gutrune lui a mis le cœur en fête; il est dans tout l'épanouissement de vivre et raille le morose époux de la Walkyrie : « Holà, Gunther, homme attristé, veux-tu, pour te distraire, que je te dise les contes de mon enfance? » Et c'est l'épopée héroïque, comment il a remis au feu de la forge l'épée de son père, comment il s'est emparé de l'anneau de la toute-puissance. Il dit même, avec une débordante allégresse de mémoire, — car Hagen vient de lui faire boire le suc d'une herbe qui réveille les souvenirs endormis, — la conquête de la Walkyrie, l'idylle derrière le rempart de flammes. « Trahison et vengeance! » crie le fils d'Alberich. D'un coup de lance il abat Siegfried, qui expire en murmurant le nom de Brunehilde, et les chasseurs emportent sur une civière le cadavre du Walsung.

Nous retrouvons Hagen aux bords du Rhin, dont les flots viennent battre la terrasse du manoir. Il devance le cortège funèbre; ironiquement, il appelle la veuve et les pleureuses : « Debout, Gutrune, pour saluer la dépouille de ton héros! » Il se fait gloire de son crime et en veut la récompense; mais le ring est aussi convoité par Gunther. Les deux frères tirent l'epée; le roi tombe frappé à mort. Hagen va saisir l'anneau, quand le bras de Siegfried se dresse, tendant une main fermée et menaçante. L'assassin s'enfuit; Brunehilde apparaît alors, tragiquement transfigurée. Elle jette l'anathème aux dieux complices de la destruction; les flammes du bûcher, qui vont consumer la Walkyrie avec la dépouille de Siegfried, monteront jusqu'au Walhall et anéantiront la race de Wotan. Une ère nouvelle commencera, celle de la rédemption par l'amour.

La prédiction s'accomplit; le bûcher s'effondre dans les eaux du fleuve; le manoir s'écroule; le Rhin déborde, entraînant Hagen, et sur les vagues, empourprées par le reflet de l'incendie, glisse le chant des Nixes, joyeuses d'avoir reconquis le trésor. L'Univers est sans maître; mais il lui reste un bien plus précieux que l'or, l'amour, qui seul peut donner la félicité parfaite.

On le voit, deux situations dramatiques dominent le drame : la colère de Brunehilde et la mort de Siegfried; elles sont simples, elles sont tragiquement précisées; et cet épisode des chants Eddiques, dès qu'on accepte le postulat essentiel d'une vie commune des hommes et des dieux aux temps mythologiques, fournit un poème aussi clair, sinon plus, que les anecdotes musiquées par Meyerbeer. Quant à la partition de Wagner, c'est, à proprement parler, un océan musical. Jamais musique n'est montée plus haut, et dans la sublime marche funèbre où tous les leitmotives viennent faire un splendide cortège au héros mort, et dans les strophes admirables que Brunehilde chante sur le corps du bien-aimé, dans la salle du manoir où flotte l'épouvante, il y a des envolées géniales. Mais, avant ces pages incomparables, depuis longtemps acclamées dans nos concerts symphoniques, le détail de chaque tableau comporterait une analyse enthousiaste! Au premier acte, le lugubre chant des Nornes, tissant le fil d'or de la destinée des humains, les adieux de Siegfried, l'arrivée du héros chez les Gibichungen, le tragique dialogue de la Walkyrie déchue et de Waltraute (trop développé cependant au point de vue des proportions de l'œuvre et qu'il conviendrait de raccourcir), l'emprise brutale de Siegfried sur la captive de Loge, que le Walsung vient conquérir pour le compte de Gunther. Au deuxième acte, la puissante antithèse de l'émouvante idylle de Siegfried et de Gutrune et des fureurs de Brunehilde, ainsi que la scène du serment fait sur la pique d'Hagen. Aux derniers tableaux, la scène où le héros refuse l'Or aux Nixes rieuses et rusées, le délicieux récit des exploits de Siegfried. — Et c'est une seconde analyse que réclamerait la suite des symphonies où triomphe le génie wagnérien, symphonie de la traversée du Rhin, de la méditation de Hagen, de la vie héroïque, du cortège funèbre et de ce glorieux finale où le chant des filles du Rhin nous ramène au point de départ du cycle dont il est l'épilogue. L'ensemble résume admirablement le rôle de la musique dans le drame de Wagner tel que lui-même l'a défini en des paroles qui méritent d'être rappelées : « La musique ne doit pas entrer dans le drame comme un simple élément, à côté d'autres... C'est en avant, et non pas en arrière du drame, qu'est sa place. Elle chante, et ce qu'elle chante, elle nous le montre là-bas sur la scène. Elle est comme une aïeule qui révélerait à ses enfants, sous la forme de légendes, les mystères de la religion... Ce que la musique exprime est éternel, infini, idéal : elle ne dit pas la passion, l'amour ou le regret de tel ou de tel individu dans telle ou telle situation, mais la passion, l'amour, le regret même. »

Mentionnons particulièrement la marche funèbre qui est l'incomparable couronnement du *Gœtterdæmmerung*. En entendant cette page splendide les auditeurs les plus hostiles au système wagnérien se sentent remués jusqu'au fond de l'âme. Les motifs de la *Tetralogie* s'y donnent une dernière fois rendez-vous, mais l'enchaînement de ces motifs est si naturel, leur progression en quelque sorte si nécessaire, qu'il est impossible d'en distinguer les soudures. Il paraît invraisemblable pour qui entend cette marche isolément, qu'elle n'ait pas été conçue et écrite d'un seul jet, indépendamment de toute pensée de raccord.

Dans le reste de la partition il faut signaler quel-

ques longueurs, notamment cet entretien démesuré entre la Walkyrie et sa sœur Waltraute, vingt-six pages de la partition in-folio dont la suppression pourrait s'effectuer sans grand inconvénient. D'ailleurs le *Crépuscule* est, avec la Walkyrie, celle des quatre parties de l'*Anneau du Nibelung* qu'on représente isolément le plus volontiers en Allemagne. Exécutée à part, cette colossale partition produit une tout autre impression que lorsqu'on l'entend à la suite des trois autres. Les récits offrent plus d'intérêt parce qu'ils ne se rapportent pas à des événements qu'on a vus se dérouler dans les soirées précédentes; de même le plaisir d'entendre les motifs non spéciaux au *Crépuscule des Dieux* n'étant pas émoussé par les auditions successives, il se trouve que la partition où l'on rencontre le moins de phrases mères originales paraît au contraire la plus riche, puisqu'elle embrasse la presque totalité des thèmes conducteurs de la Tétralogie.

La partition est du reste d'une complication extrême, et le transcripteur a dû, pour rendre intelligible sa réduction au piano, écrire plus d'une fois sur une et même deux portées supplémentaires. Ce ne sont que dessins qui se croisent, accords qui se mêlent, notes qui se heurtent! Mais l'audition dissipe ce désordre comme par enchantement. Chaque détail apparaît alors à son plan, et l'ensemble imposant où viennent se fondre tous ces tumultes de l'orchestre forme à l'action un cadre digne de sa farouche et sauvage beauté.

Parsifal.

Bayreuth, 26 juillet 1882.

Les œuvres de Wagner n'ont pas le caractère cosmopolite de quelques-unes des plus remarquables productions de l'art contemporain; elles conviennent par-dessus tout au pays qui les a produites et dont elles reflètent exactement les qualités et les défauts. Habile artisan de sa gloire, Wagner a su, dès les premiers pas, faire de l'enrôlement sous sa bannière une question de patriotisme. Il a voulu rester et il est resté Allemand (*echt Deutsch*). Pour régénérer l'art, l'auteur de *Lohengrin* l'a simplement retrempé dans ses origines, et une habile politique l'a conduit à emprunter les sujets de ses poèmes aux conteurs du moyen âge. On a vu avec quelle adresse il avait su, dans l'*Anneau du Nibelung*, rattacher aux mythes des dieux scandinaves les légendes héroïques des Germains. Sa tâche était cette fois plus aisée, et la conception générale de *Parsifal* n'a pas dû lui demander un très grand effort d'imagination.

Un cycle de traditions fabuleuses s'est formé, au moyen âge, autour de ce personnage héroïque, père, comme on le sait, de Lohengrin, de sorte que l'opéra de ce nom se trouve, bien qu'antérieur par la date, la continuation naturelle de *Parsifal*.

Nous ne nous attarderons pas à chercher, parmi les emprunts que Wagner a faits aux trouvères, quelle part revient à Christian de Troyes, à Guiot de Provins ou à Wolfram d'Eschenbach, un des personnages principaux de *Tannhæuser*. Mais il n'est peut-être pas sans intérêt de constater une fois de plus que la plupart des contes qui bercent les premiers rêves des Allemands, et dont ils ont fait en quelque sorte leur chose, sont en réalité notre patrimoine. Ils ont eu leur première expression dans les *lais* gallo-bretons qu'on chantait avec accompagnement de musique et qui, suivant l'expression de Paulin Pâris, ont été nos premières cantates. La légende du Saint Graal, notamment, si populaire au delà du Rhin, n'a pas une origine allemande, et comme elle reste peu connue en France, bien qu'elle ait servi de point de départ à tous les romans de la Table-Ronde, nous croyons utile de la résumer en quelques lignes, d'après la version naïve qu'en a donnée Robert de Buron dans son poème de *Joseph d'Arimathie*, qui remonte au XIIe siècle.

A l'époque où, suivant l'expression du vieux conteur, Pilate était bailli de la Judée, figurait parmi les gens de sa suite un prud'homme, nommé Joseph d'Arimathie, qui remplissait en même temps auprès de Pilate les fonctions de sénéchal. Après le crucifiement, Joseph vint trouver Pilate et lui dit : « Sire, je vous ai longtemps apporté le service de cinq chevaliers sans en recevoir de loyer; je vous demande pour ma peine le corps de Jésus. — Je te l'accorde de grand cœur, répondit Pilate, et je te remets en outre le vase dans lequel ce Juste que je n'ai pu sauver a lavé ses mains en dernier. » Joseph s'empressa de détacher le corps de Jésus, le posa doucement à terre, et, voyant le sang divin couler des plaies, le recueillit dans une coupe.

Passons sur les aventures de Joseph « méchamment emprisonné durant quarante-deux ans » et sur le récit de ses voyages merveilleux. « Garde avec soin cette coupe, avait dit Jésus au saint homme, un jour qu'il lui était miraculeusement apparu pendant sa captivité; tous ceux auxquels il sera donné de la voir d'un cœur pur seront les miens; ils auront satisfaction et joie perdurables. » Joseph ne s'en sépara jamais et lui donna le nom de *Graal*, par altération de *Gréal*, car personne ne devait la voir sans y prendre *gré*. La coupe précieuse fut plus tard ravie à ses descendants par les anges et rapportée à un saint nommé *Titurel*, déjà possesseur de la lance qui perça le côté du Christ. Titurel bâtit au nord de l'Espagne, sur la montagne de Montsalvat, un palais de marbre et fonda l'ordre du Graal, dont son fils Amfortas devint le chef après lui.

Dans le livret de Wagner l'action se passe également au moyen âge dans les montagnes de l'Espagne gothique, et voici le plan du poème d'après l'excellente analyse de M. Marcel Girette. Titurel, ayant reçu des anges un double dépôt : la lance qui perça le flanc du Christ et le calice qui recueillit son sang, Titurel a fondé, pour en perpétuer la garde, un ordre de chevalerie dont il est le roi, qui guerroie au nom du Christ, et qui emprunte au calice sacré son nom : l'ordre du *Graal*. Devenu vieux, Titurel a légué à son fils Amfortas son trône et les fonctions qu'il ne peut plus remplir. Ces fonctions consistent à présider dans le sanctuaire une cérémonie terminée par un repas mystique, et plus spécialement à découvrir le *Graal, le saint calice*, dont la vue est bienfaisante aux purs et funeste aux pécheurs, et à provoquer le miracle de la transsubstantiation.

Les chevaliers du Graal ont un ennemi, Klingsor, un magicien, le Satan de la pièce, qui se venge sur les saints de n'avoir pu lui-même ni rester ni redevenir saint. Il a fait du désert qu'il habite « un jardin de délices, où croissent comme des fleurs des femmes diaboliquement belles », et s'efforce d'attirer les chevaliers du Graal. Plusieurs ont succombé, et le roi Amfortas lui-même s'est endormi dans les bras de Kundry.

Kundry symbolise dans l'œuvre la femme pécheresse et repentante.

Elle a vécu à travers les âges; elle fut jadis Héro-

diade; et comme elle a ri des souffrances du Sauveur, elle est depuis ce temps frappée de malédiction : elle rit, malgré elle, d'un rire sinistre qui lui rappelle sa faute.

Elle aspire pourtant à la rédemption, au repos; elle expie et se met, pour les plus humbles besognes, au service des chevaliers du Graal. Mais sa malédiction la condamne à subir le pouvoir de Klingsor; elle a beau se raidir, elle tombe, à l'appel du magicien, dans un sommeil terrible, dont elle se réveille courtisane, et Klingsor a fait d'elle son plus sûr instrument de damnation.

Elle vit ainsi d'une double vie : au Graal, c'est une femme humble et déchue, farouche et repentante; chez Klingsor, elle redevient la courtisane ensorcelante à qui nul ne résiste.

Amfortas, enfermé dans ses bras, s'est laissé ravir la lance sacrée, et Klingsor l'en a frappé au flanc. Des années se sont écoulées, et la blessure reste incurable. L'infortuné Amfortas continue à remplir ses fonctions, à présider le repas mystique, à découvrir le Graal; et chaque fois que le saint calice est retiré du tabernacle, il souffre horriblement, et plus encore de son péché que de sa plaie.

Pourtant, dans la nuit de son désespoir, un rayon céleste est venu du Graal; une voix d'en haut lui a dit d'attendre « l'être simple et pur, élu du Seigneur, à qui la pitié révélerait sa mission ».

Cet être pur et simple, ce rédempteur attendu, ce sera Parsifal. Parsifal va traverser tout le drame sans autre égide que sa pureté. La vue des souffrances d'Amfortas lui révélera sa mission; le baiser de la femme sera pour lui l'arbre de la science du bien et du mal. Ayant effleuré le mal, il saura le reconnaître et le vaincre en lui et autour de lui : il pourra guérir Amfortas et relever Kundry.

Lorsque commence le drame, Amfortas souffre cruellement de sa blessure. Ainsi déchu, souillé, pour avoir cédé aux séductions de la créature diabolique servante de Klingsor, il ose à peine célébrer encore les saints mystères. Un des vieux chevaliers de l'ordre, Gurnemans, raconte longuement à de jeunes écuyers ce douloureux épisode de la vie du roi, que nous venons de voir passer porté dans sa litière, et leur ordonne de laisser en paix Kundry, l'étrange créature aux yeux farouches, au rire fatidique, trouvée un jour inanimée sur les marches du palais et dont l'existence semble remplie uniquement par la recherche du baume magique qui doit guérir Amfortas.

Sustentée au hasard [1],
Elle reste à l'écart;
Rien n'est commun entre elle et vous.
Mais, si le péril s'acharne sur nous,
L'ardeur l'emporte et lui donne des ailes ! —
A peine lui dit-on : Merci !
Si ce sont là des maléfices,
Vous en retirez bénéfices.
Oui; quelque anathème pèse sur elle.
Dans sa forme nouvelle,
Elle revit ici,
Sous le poids des péchés d'une autre vie,
Que celle-ci, sans doute, expie. —
Si des remords de son âme contrite
Notre ordre glorieux profite,
Tout est vraiment au mieux ainsi;
Elle nous sert et s'aide aussi !

Gurnemans raconte aussi l'existence des femmes-fleurs suscitées par Klingsor et la surprise qui livre au magicien l'épieu sacré.

1. Traduction Wilder.

Qui le prendrait serait béni par Dieu !
Devant la place de la lance absente,
Le roi priait d'une âme ardente,
Guettant un signe qui mît un terme à ses maux.
Une sainte lueur éclaira son extase;
Une divine voix lui dit ces mots,
En traits de feu, tracés au bord du vase :
« Un simple, un pur, qu'instruit son cœur,
Vient vers toi : c'est ton sauveur ! »

Voici ce simple, ce pur, ce chaste. En effet, suivant la remarque de M. Chamberlain, « qu'un héros vierge seul puisse tuer le dragon, c'est là un trait persistant des vieux mythes, et on le retrouve même dans de lointaines légendes exotiques, comme dans l'*Aladdin* persan où le trésor ne saurait être retiré du sein de la terre par le magicien, mais seulement par le jeune homme encore innocent. Quand Siegfried tue Fafner, il n'a pas même effleuré du regard une femme. Mais avant qu'il parte pour courir le monde, Brunehilde est devenue son épouse : chaste encore, pas même la ruse la plus madrée de Mime n'a suffi à l'égarer, car alors il comprenait l'avertissement de l'oiseau perché sur la branche; tout au contraire, Siegfried ayant connu la femme est la dupe facile des convoitises charnelles, et son inconscience n'hésite plus devant le breuvage d'oubli. »

Des chevaliers conduisent devant leur vieux guide Parsifal, arrêté pour avoir tué, sans se douter de la gravité de son acte, un cygne sacré, sur le territoire du Graal. Il ne se rend aucun compte d'être en faute. Il a fait son métier de chasseur : « Au vol, dit-il, je frappe ce qui vole. » Gurnemans l'admoneste assez lourdement et le questionne sans obtenir de réponse :

« Dis-moi, garçon, comprends-tu ton forfait?
Ce crime, comment l'as-tu fait ?
— Le sais-je, moi !
— D'où nous viens-tu donc, toi ?
— Le sais-je, moi ! — Quel est ton père ?
— Le sais-je, moi ! — Qui t'a enseigné ce chemin?
— Le sais-je, moi ! — Ton nom ? enfin !
— J'en eus beaucoup, naguère;
D'aucun d'entre eux ne me souviens !
— Ne sais-tu rien de rien ?
(*A part.*) Si sot que lui,
Je ne vis que Kundry ! »

Kundry n'est cependant pas si sotte, car elle a deviné la filiation de Parsifal, le fils de Cœur-Dolent, et elle lui fait raconter comment, un jour, il a quitté sa mère :

Oui, je vis un jour, longeant la forêt,
De belles bêtes, que montaient de beaux seigneurs. —
Comme eux, j'aurais rêvé de vivre ! —
Ils rirent et furent ailleurs !
Je pris ma course et tentai de les suivre. —
Courant les bois, j'allais toujours
Par monts et vaux. Les nuits succédèrent aux jours.
Mon arc me défendait des gens de haute taille...

Tout en gourmandant Parsifal, Gurnemans l'a regardé avec intérêt et, sur de vagues indices, s'est demandé s'il n'avait pas devant lui l'élu promis par le ciel pour racheter la faute d'Amfortas. Il le convie donc à assister avec lui à la célébration de la Cène, et une suite d'ingénieux changements à vue nous les montre tous les deux gravissant d'abord les pentes de la colline qui, en réalité, s'abaisse sous leurs pieds. La décoration se modifie progressivement. La forêt disparaît et fait place à des masses rocheuses, ouvrant une large entrée dans laquelle s'engagent les deux compagnons. Sonnerie de cloches, se renforçant peu à peu. En montant des galeries taillées dans le roc, Gurnemans et Parsifal arrivent au burg du Graal. Une vaste coupole, reposant sur une colonnade, couvre la salle du festin. Au fond, des deux

côtés de la scène, des portes qui laissent passer les chevaliers s'avançant d'un pas grave et solennel, pour aller se ranger autour des tables.

En vain Amfortas se refuse à accomplir son ministère sacerdotal; la voix impérieuse de Titurel se fait entendre et l'oblige à découvrir le Graal : Amfortas se soulève lentement et avec de pénibles efforts. Les jeunes gens enlèvent le voile de la châsse d'or; ils retirent du tabernacle une coupe antique en cristal, qu'ils dépouillent de son enveloppe et déposent devant Amfortas. Une voix dit, du haut de la coupole :

Prends ce pain, c'est ma chair; prends ce vin, c'est mon sang,
Que mon amour te donne!

Pendant qu'Amfortas, prosterné devant le calice, s'absorbe dans une prière silencieuse, une obscurité croissante se répand dans toute l'enceinte du temple.

Prends et mange ma chair; bois mon sang nourrissant :
Et souviens-toi de ma personne!

Le calice s'embrase d'une lueur de pourpre, de plus en plus intense, dont les rayons se répandent en s'adoucissant sur tout ce qui l'entoure. Amfortas, le visage rasséréné, lève haut la coupe et la balance doucement à droite et à gauche, il bénit ensuite le pain et le vin. Toute l'assistance est à genoux. Le roi dépose le Graal, qui perd graduellement son éclat, à mesure que l'obscurité du temple se dissipe. Les jeunes garçons prennent le calice et le replacent dans le tabernacle, qu'ils recouvrent de son voile. La clarté du jour se répand de nouveau sur le théâtre; les coupes sont remplies de vin; à côté de chacune d'elles est un pain. Après le repas, les chevaliers s'avancent, sur deux groupes, les uns vers les autres et se donnent une accolade solennelle. — Pendant la cène, à laquelle il n'a point participé, Amfortas, sorti de l'extase qui le soutenait, s'est affaissé de nouveau. Il penche la tête et met la main sur sa blessure. Les jeunes garçons l'entourent. Leur attitude indique que la plaie s'est rouverte et laisse échapper le sang. Ils lui donnent des soins et l'aident à se replacer sur la litière. Tout le monde s'apprête au départ et le cortège se met à défiler, dans l'ordre où il est entré. On emporte aussi le tabernacle. Les Chevaliers, qui ont repris leur rang, sortent de la salle d'un pas majestueux. — Le jour baisse. On ferme les portes de la salle.

A chacun des grands cris de douleur d'Amfortas, Parsifal a porté la main sur sa poitrine, à l'endroit du cœur, l'étreignant d'un geste spasmodique. Toujours à la même place, il demeure immobile, naïf et ignorant; le néophyte n'a compris que peu de chose à ces pratiques religieuses, mais il a vu les angoisses du roi, d'un homme comme lui, et son cœur s'est ému de pitié. Cette lance qui a fait la blessure peut seule la guérir. Il ira donc l'arracher aux mains impies qui la détiennent.

Trois scènes d'un caractère bien différent remplissent le second acte. La première se passe entre le magicien Klingsor et Kundry. Servant à la fois Amfortas et Klingsor, victime d'une fatalité qui la condamne à faire le malheur de tous ceux qui l'approchent, Kundry ne doit trouver le repos que dans la mort. Durant la vie elle essaye en vain d'échapper à l'implacable destinée.

Klingsor a réveillé Kundry pour qu'elle séduise le pur, le simple qui s'avance à la conquête de l'épieu. Il disparaît avec la tour et tout ce qu'elle contient. En même temps on voit surgir les jardins enchantés, qui occupent toute l'étendue de la scène. Végétation des tropiques et splendeur florale. Au fond, le parc est borné par un mur crénelé, auquel se rattachent, sur les côtés, l'avant-corps d'un château (style arabe somptueux) et des terrasses. — Parsifal est debout sur le mur, contemplant avec surprise les merveilles qui s'offrent à ses yeux. — De toutes parts, du jardin d'abord, puis du palais, se précipitent, dans une mêlée désordonnée, de belles filles, seules ou par groupes, dont le nombre grandit sans cesse. Comme si l'on venait de les arracher au sommeil, elles sont vêtues de voiles légers, jetés à la hâte sur leurs charmes. Mais le jeune héros reste sourd aux appels provocants des sirènes : « Laisse-moi baiser ta bouche, » dit l'une d'elles. — « Repose-toi sur mon sein, » reprend une autre. Elles triompheraient, si, admis par une faveur insigne aux cérémonies liturgiques du Graal, Parsifal n'avait puisé dans sa participation aux saints mystères une force surhumaine. Aussi tout d'abord échappe-t-il au piège de la sensualité. Toutefois sa vertu doit subir une attaque encore plus rude. La haie de fleurs s'est ouverte et laisse voir maintenant une femme d'une merveilleuse beauté. C'est Kundry transfigurée. Vêtue de parures fantaisistes, dans le goût arabe, elle est nonchalamment étendue sur un lit de fleurs. La magicienne trouble Parsifal en lui parlant de sa mère, la douce Cœur-Dolent. A la faveur de son émotion, elle penche son visage sur celui de Parsifal et colle ses lèvres aux siennes, dans un long baiser. Parsifal se redresse brusquement avec les signes de l'épouvante suprême. Une révélation subite a bouleversé tout son être. Il appuie fortement ses mains contre son cœur, comme pour en maîtriser les souffrances.

Amfortas! — la blessure! — elle arde en ma poitrine.
O plainte! plainte! — cri qui m'illumine!
Au fond du cœur je l'entends retentir!
O pauvre âme! pauvre martyr!
La plaie ouverte saigne... oui, saigne dans ma chair.

Kundry vaincue appelle Klingsor à son aide. Le magicien paraît sur la terrasse du château; sa lance menace Parsifal, mais la pureté du héros suffit à produire un miracle; l'arme sacrée reste suspendue dans l'espace au-dessus de la tête de Parsifal. Le « pur » s'en empare. De la pointe il dessine dans l'air un large signe de croix. Le château s'effondre, comme englouti par un tremblement de terre. Les jardins se sont subitement transformés en désert. Les fleurs fanées jonchent le sol. Kundry s'affaisse en poussant un cri. Parsifal s'éloigne d'un pas rapide. Arrivé sur la crête du rempart, il s'arrête un instant et se tourne vers l'enchanteresse : « Tu sais, dit-il, où me retrouver. »

La première scène du troisième acte nous présente Gurnemans plongé dans ses mornes rêveries, tandis que, près de lui, derrière un buisson, Kundry repose, énervée, lassée. Un instant elle s'éveille, et, sans mot dire, elle assiste à un long entretien entre le vieil écuyer et Parsifal.

L'heure, en effet, approche où le jeune héros doit succéder à Titurel, et, pour le préparer à sa mission divine, Gurnemans se livre vis-à-vis de lui à un certain nombre de pratiques dont la singularité ne manque pas de surprendre les spectateurs médiocrement familiarisés avec les rites du Graal. Il s'agit d'une allusion savante, chargée d'intentions mystiques, à l'un des plus admirables passages de l'Evangile, à cette scène émouvante où Madeleine rend le plus humble et le plus touchant hommage au Sauveur du monde. Kundry, servant ici la religion comme

à l'acte précédent elle servait l'impiété, touchante image de cet éternel féminin condamné par sa faiblesse même à demeurer le jouet de toutes les passions de l'homme, Kundry lave les pieds de Parsifal; elle les parfume avec le baume contenu dans un flacon d'or, elle les essuie avec sa chevelure. Ensuite Gurnemans puise dans sa main l'eau de la source et la répand sur la tête de Parsifal, qui, lui-même, verse sur le front de Kundry cette eau salutaire, gage de pardon et de rédemption.

Kundry baisse la tête jusqu'à terre et paraît pleurer abondamment. Parsifal se retourne et contemple, dans un doux ravissement, la forêt et la plaine, qu'éclaire, à présent, le soleil de midi.

Quel charme ont aujourd'hui le bois, le pré! —
De fleurs vivantes entouré,
J'ai pu me plaire a leur beauté superbe;
Mais non! Jamais la mousse et l'herbe,
Les fleurs, qui s'étalent en gerbe,
N'ont eu plus pure et fraîche odeur,
Plus de grâce innocente et de douce candeur!

Gurnemans répond : « Tels sont du vendredi saint les célestes charmes. » Puis, après quelques minutes d'extase, le chevalier reprend sa marche, avec l'écuyer et Kundry.

La décoration change peu à peu et de la même manière qu'au premier acte, mais en sens inverse, de droite à gauche. Pendant un certain temps les trois personnages restent visibles; ils disparaissent, au sortir de la forêt, dans l'ouverture des rochers. Bientôt, sous les allées voûtées, on entend plus distinctement le son des cloches, puis reparaît la grande salle du Graal, comme au premier acte, mais sans les tables de la cène.

D'un côté s'avancent les Chevaliers escortant le cercueil de Titurel; de l'autre, ceux qui accompagnent la litière d'Amfortas, précédée par la châsse voilée du Graal.

En effet, Titurel est mort. De nouveau Amfortas, dans les convulsions de la douleur qui l'étreint, se refuse à découvrir la coupe. Mais Parsifal s'avance; de la pointe de la lance il touche le flanc d'Amfortas en prononçant les paroles fatidiques : « Cette arme seule peut refermer ta blessure. C'est celle qui l'ouvrit. Sois sans souillure, sois guéri. » La plaie se referme. Parsifal, portant une main pure dans le tabernacle, balance solennellement le saint Graal au-dessus de la foule, tandis que, à la fois élue et victime de la grâce, Kundry tombe inanimée aux pieds du nouveau roi.

Tel est ce poème... Chrétien ou païen?... Ses commentateurs sont divisés. Pour M. Camille Bellaigue, « *Parsifal* possède un élément de grandeur et de beauté morale tout chrétien et tout moderne : la pitié. Devant cet homme qui souffre, un autre homme est debout qui contemple et compatit. *Durch Mitleid wissend.* Il saura par la miséricorde, et par la miséricorde il sauvera. Imaginez le spectacle complet : les chevaliers assis à la table eucharistique; le pécheur en proie au martyre expiatoire, et, caché dans l'ombre des colonnades, le rédempteur espéré et promis. Tant de douleur et tant d'amour, tout le christianisme est là. » Mais M. Jean Chantavoine est d'un avis exactement opposé :

« Dans les mystères du moyen âge, écrit-il, le théâtre est un suffragant de l'église; dans *Parsifal*, les idées ou les rites de la religion se trouvent au contraire exploités au bénéfice de l'effet théâtral; c'est tout juste le contraire, et un ouvrage qui, dans la scène, voit surtout, si j'ose dire, la « scène à faire », me semble aux antipodes de l'esprit religieux.

« Voilà pour l'esprit de l'œuvre. Que si, de l'ensemble et de la direction générale, vous passez au détail et aux idées particulières, il me semble que c'est encore bien pis. *Parsifal* est plein d'allusions à la Passion : le sang de Jésus-Christ rayonne dans la coupe du Graal; la lance qui fit couler ce sang devient en quelque façon l'axe même du drame; la commémoration de la Cène forme la conclusion du premier acte, et la célébration du vendredi saint, avec le baptême de Kundry, occupe la moitié du troisième. Mais ces allusions restent dans le vague, pour permettre à Wagner de les concilier tant bien que mal avec les développements de son drame et le caractère de ses personnages.

« *Parsifal* ne se contente point de paganiser une légende qui, d'abord, pouvait sembler chrétienne; loin de marquer l'aboutissement au christianisme de la pensée et de la prétendue philosophie wagnérienne, il marque chez Wagner un effort audacieux et qui peut paraître malséant pour mettre le christianisme au service de ladite pensée et de ladite prétendue philosophie. Réfléchissez-y un moment, vous ne pourrez pas vous y tromper : la rédemption de Kundry, est-ce celle que le Christ apporte à ses fidèles? Point du tout : c'est celle qu'ont déjà opérée, dans les drames précédents de Wagner, le sacrifice de Senta, la mort d'Iseult et celle de Brunehilde. La pureté de Parsifal, est-ce celle que la religion catholique demande à ses clercs? Pas le moins du monde : c'est l'innocence de Siegfried. Et Klingsor lui-même est moins près de Satan que d'Alberich ou de Fafner. »

Et le commentateur conclut qu'on ne doit pas s'y tromper : « *Parsifal* est l'œuvre la moins religieuse, mais la plus théâtrale; la moins catholique, mais la plus païenne; la moins chrétienne, mais la plus wagnérienne (dans le sens égoïste du terme) qui soit. Et je n'entends point par là diminuer la valeur artistique de ce chef-d'œuvre : je voudrais seulement marquer qu'il est peut-être moins propre que ne le croient beaucoup de gens à l'édification des dilettanti durant la semaine sainte. » Et Albert Sorel était à peu près du même avis quand il se demandait, à propos de l'Enchantement du vendredi saint, la plus belle page de l'œuvre, si « cette suavité dans l'inquiétude, ce réalisme dans l'aspiration mystique, ces chants de délices qui sont des méditations, cet émoi de la nature fécondée par le printemps, cet élan des âmes vers le ciel entr'ouvert, cet entre-deux étrange et troublant de l'enlèvement de Psyché et des ravissements de saint Triscin, cette communion de la terre rajeunie et de l'homme régénéré, si ce vendredi saint radieux et embaumé est bien notre vendredi saint, celui de la tradition française, demeuré, malgré tout, quelque peu janséniste et tout imprégné de Pascal : le gibet, le tombeau, les clous et la couronne d'épines, le cadavre sanglant du supplicié. »

Telle est la marche générale du poème. Les caractères paraissent tracés avec autant de puissance et de largeur que dans la *Tétralogie*. Parsifal est bien l'un de ces héros que Wagner aime à concevoir, dont la jeunesse a connu le rude exercice de la chasse et l'air salubre des forêts. « Innocent et simple » comme l'indique son nom, composé par Wagner avec deux mots arabes : *Parsehfal*, en allemand *der reine Thor*, Parsifal a l'insouciante gaîté, la cordialité, la franchise de Siegfried, et de plus une droiture d'esprit, une candeur native qui le rendent invulnérable aux

coupables amours. On peut s'égayer de l'extrême « sagesse » du personnage, mais à condition de trouver également ridicule cet autre héros « farouche » du drame antique, Hippolyte, à qui, suivant l'heureuse expression de Paul de Saint-Victor, Parsifal pourrait donner l'accolade chevaleresque.

Certains côtés du rôle de Kundry échappent, par leur symbolisme même, à l'auditeur ennemi des suggestions un peu raffinées au théâtre et partisan de la banalité des conventions scéniques. Tout au moins faut-il, pour le comprendre, une intelligence suffisante de la langue particulière dont se sert le poète, langue toujours curieuse, riche en images, subtile et colorée tout ensemble. Alors on retrouve sans peine dans la création de cette figure énigmatique l'ampleur et l'originalité du peintre d'Ortrude.

Amfortas, le prêtre-roi coupable, l'infortuné qui a succombé à la tentation, et Klingsor, le magicien, le maître des enchantements et des prestiges, ne sont guère qu'indiqués, mais avec la même hardiesse et la même sûreté de main.

Quant à Gurnemans, il appartient à l'espèce de ces personnages plus utiles qu'intéressants, et dont l'auteur a besoin pour fournir au spectateur des explications supplémentaires. Ce vieillard a la spécialité des récits et des monologues sans fin, et, comme conteur à longue haleine, il rendrait presque des points à Wotan lui-même, le dieu discoureur de la Tétralogie.

Nous avons raconté rapidement comment les personnages se meuvent, et nous avons ensuite essayé de les caractériser en peu de mots. Cette courte analyse, en montrant les mérites d'un tel ouvrage, considéré comme œuvre poétique, laisse également apercevoir ses imperfections : l'obscurité dans certaines parties, l'absence de mesure et, par suite, d'intérêt dans d'autres. Du moins la musique reste toujours d'accord avec la poésie et s'identifie, on peut le dire, avec elle. Cette musique, d'un style soutenu, reste pénible et torturée quand le poète s'attarde à des développements superflus; elle s'illumine au contraire d'une clarté soudaine lorsque, aux prises avec une situation vraiment neuve et forte, il s'élève, d'un vol audacieux, jusqu'à des régions encore inexplorées dans le domaine de l'art.

Un beau prélude instrumental forme le seuil du monument grandiose élevé par Wagner en l'honneur des chevaliers du Graal. C'est, comme il est naturel, la couleur religieuse qui domine dans ce morceau, traversé tour à tour par des effets habiles de charme et de tristesse, et où l'on retrouve ces effets de travail, ces savantes dégradations, ces nuances variées qui comptent parmi les caractères les plus remarquables et les plus séduisants du style wagnérien. Trois motifs typiques, présentés sous des aspects multiples, remplissent cette introduction : un chant mystique, d'une sérénité majestueuse, un choral austère et une courte fanfare religieuse, couronnée par une cadence appartenant à la liturgie allemande et dont Mendelssohn s'est déjà servi, avec une harmonie exactement semblable, au début de sa symphonie de la Réformation. Remarquons en passant que la phrase du choral est précisément celle du finale de *Tannhæuser* lorsque tous les personnages prient sur le corps d'Élisabeth et qu'on chante la gloire du Seigneur en voyant reverdir le bâton du pèlerin. Ainsi, pour *Parsifal*, Wagner se souvient non seulement de *Lohengrin* (phrase du prélude), mais de *Tannhæuser*, ce qui établit entre ces trois pièces un lien inattendu. Que cette ressemblance soit ou non voulue, il y avait lieu, croyons-nous, de la signaler.

La cadence finale du prélude, à laquelle on ne prête tout d'abord qu'une médiocre attention, prendra, par la suite, une grande importance dans l'œuvre de Wagner, et signalera invariablement toute allusion au saint Graal. Dans le cours du premier acte, seulement, on l'entendra près de quarante fois, présentée, il est vrai, sous toutes les formes possibles, promenée dans tous les tons, reprise tour à tour par tous les groupes d'instruments, ici avec un accent héroïque, là avec une expression plaintive, à peine indiquée parfois et se fondant en quelque sorte dans le bruissement vague de l'orchestre, ou se dissimulant sous un enchevêtrement de dessins contrapontiques. Quelque intérêt que présente cette diversité d'aspects, il nous sera permis d'exprimer le regret que Wagner n'ait pas tiré de son propre fonds la *phrase mère*, par excellence, de son drame, celle qui correspond comme importance, par exemple, à l'admirable thème caractéristique de Siegfried, dans l'*Anneau du Nibelung*.

Les premières scènes du premier acte ne sont qu'une suite de récitatifs mesurés, soutenus par des dessins d'orchestre. Wagner a l'habitude, on le sait, de réserver pour les scènes essentiellement dramatiques ou lyriques les successions continues de phrases mélodiques qu'on est convenu d'appeler « morceaux ». L'intérêt des autres parties du drame résulte surtout du dialogue, dont une déclamation d'une rigoureuse justesse permet de ne pas perdre une syllabe, et que commente, ou plutôt qu'accentue un orchestre merveilleusement souple et expressif.

Dans les quatre opéras de l'*Anneau du Nibelung*, chaque premier acte est très animé; dans *Parsifal*, au contraire, malgré des recherches heureuses, malgré les détails précieux ou piquants d'un art toujours élégant, l'exposition semble un peu languissante. Il faut signaler toutefois l'arrivée de Kundry, caractérisée par un trait arpégé descendant qui jette une lueur mystérieuse et magique et produit une sorte de scintillement qui fascine. En revanche, rien de tragique et de tristement expressif comme le motif d'Amfortas, que font bien valoir la tendresse et la douceur répandues dans d'autres parties de cette longue scène.

Tout s'élève et s'échauffe à l'entrée de Parsifal. C'est un héros, on le devine, qui vient de paraître sur la scène. Une fière et sonore fanfare souligne cette entrée et, musicalement, dessine le personnage d'un contour vigoureux. Tandis que Gurnemans le réprimande, l'allusion au meurtre du cygne qu'il a tué est délicatement paraphrasée par l'orchestre, et plus loin, quand Kundry lui révèle que sa mère est morte, le cri de douleur du héros a une puissance d'accent surprenante.

Nous arrivons à la scène capitale qui termine le premier acte, un des plus beaux épisodes musicaux, non seulement de *Parsifal*, mais aussi de l'œuvre entière de Wagner; nous voulons parler de l'entrée de Parsifal et de Gurnemans au palais de Montsalvat et de la cérémonie religieuse du Graal. Il n'y a pas une défaillance, au point de vue musical, dans cette scène imposante, dont aucune analyse ne saurait donner une juste idée. Rien n'égale l'éclat de la fanfare initiale à laquelle se *marie* une sonnerie obstinée des cloches; la marche des chevaliers est d'une allure fière et majestueuse. Après les chants des jeunes garçons et des jeunes hommes, d'une sonorité à la

fois suave et pleine, que dire de l'exaltation mystique d'Amfortas et du chœur religieux final, incomparable cantique d'amour et d'extase! L'auditeur le plus indifférent se sentirait ému en écoutant cette musique si sereine, si large, d'une onction si fervente et d'une ampleur si magistrale, que rehausse encore une orchestration merveilleuse, et qui donne comme la vision de ce monde surnaturel décrit par Fénelon : « Une lumière pure et douce se répand autour des corps de ces hommes justes, et les environne de ses rayons comme d'un vêtement; ils chantent tous ensemble les louanges de Dieu, et ils ne font tous ensemble qu'une seule voix, une seule pensée, un seul cœur. »

Le second acte est précédé d'un prélude tourmenté, qui annonce une crise, une lutte orageuse, de terribles combats entre des êtres plus qu'humains. L'acte s'ouvre par un monologue de Klingsor, page de déclamation éloquente et grandiose qu'entrecoupent d'expressifs passages d'orchestre, et à laquelle succède un dialogue violent, abrupt, mais énergique, entre Klingsor et Kundry. On devine que Wagner a voulu, par sa musique, faire concevoir toute l'horreur de la destinée dévolue à Kundry, qui, sans impureté originelle, se sent faible et fragile, souillée, forcée de subir le joug humiliant d'un maître maudit. Être essentiellement passif, Kundry représente ici la femme dans son rôle héréditaire et traditionnel, et la musique met en relief, par les artifices spéciaux dont elle dispose chez Wagner, cette figure inquiétante, à l'attrait indéfinissable. Cependant du dehors se fait entendre le bruit de l'assaut que Parsifal livre à la tour enchantée, siège de la puissance de Klingsor, laboratoire où il prépare ses incantations et ses maléfices. Plus habitué à donner des coups qu'à en recevoir, Parsifal est aisément victorieux dans cette lutte, que le musicien a su rendre avec une sobre énergie et qui ne ressemble guère à la classique et banale *battaglia* des vieux opéras italiens. La fanfare caractéristique de Parsifal y résonne et s'y détache avec une singulière noblesse. Mais le héros se trouve en présence de plus insidieux adversaires. En effet, la tour enchantée s'abîme et fait place à un jardin embaumé que décore une végétation luxuriante. Là, parées de fleurs mystérieuses, aux parfums capiteux, et « semblables elles-mêmes à des fleurs », les jeunes filles suscitées par Klingsor s'efforcent de séduire Parsifal.

Une telle scène évoque naturellement le souvenir d'images connues : on pense à Renaud dans les jardins d'Armide, à Vasco perdu dans les splendeurs du « pays merveilleux » où son génie l'a fait aborder; à Robert le Diable obsédé par ces êtres fantastiques, par ces « filles du ciel » transformées en courtisanes. Mais, le dirons-nous? la « charmante retraite de la félicité parfaite » d'*Armide* n'apparaît plus que comme un pâle paysage de tapisserie, aux nuances décolorées, auprès de la scène fatale, d'attrait vénéneux et dangereux, qui se déroule devant nous. Ce ne sont pas seulement les jeunes sirènes, c'est la musique aussi qui semble vouloir étreindre Parsifal avec ses enroulements capricieux et charmants, ses arabesques sveltes et voluptueuses. Il y a là comme une vague réminiscence de l'adorable appel des filles du Rhin au dernier acte de *Gœtterdæmmerung*. La brillante fanfare qui est l'expression musicale du jeune héros forme un contraste avec cette amoureuse et flexible cantilène, mais le motif héroïque est serré de toutes parts et comme enlacé par cette mélodie aux ondulations serpentines, à laquelle sert de fondement un rythme de valse lente. L'auteur a fait comprendre avec un rare bonheur l'état d'esprit de Parsifal, être primitif, qui, malgré la hauteur de ses aspirations, n'est pas inaccessible aux tentations charnelles et présente la sensualité naïve des adolescents.

A cette scène délicieuse succède l'immense duo de Kundry et de Parsifal, morceau gigantesque, d'une complexité extrême, qui atteint par endroits à une vraie grandeur pathétique, et qui est traversé par de superbes lambeaux de phrases mélodiques. Wagner n'a guère ici à redouter que la comparaison avec lui-même, et ce duo, malgré l'effort concentré et violent dont il témoigne, peut paraître froid si on le compare à ceux de la *Tetralogie*. Toutefois, au moment où Kundry métamorphosée et parée de toutes les grâces de la jeunesse donne un baiser à Parsifal, la musique peint supérieurement le trouble qui accompagne ce subit éveil des sens. Il se dégage de cette partie du morceau, d'abord un charme puissant, puis une chaleur communicative bientôt portée au dernier degré d'intensité. Mais, en dépit de mérites si riches et si divers, l'ensemble paraît tourmenté, et l'on en garde comme une sensation d'accablement.

Un prélude d'un beau caractère ouvre le troisième acte. Gurnemans est en scène, et l'on sait que la présence de ce personnage abaisse toujours, pour ainsi dire, la température de plusieurs degrés. Une fraîche et poétique phrase d'orchestre souligne le réveil de Kundry. Sa présence pendant le long dialogue qui suit, entre Gurnemans et Parsifal, est musicalement indiquée par le retour fréquent de certains motifs caractéristiques de cette créature étrange, et surtout du double arpège descendant déjà cité; ce motif, ainsi qu'il arrive souvent chez Wagner, est une sorte de Protée qui se dissimule sous tous les déguisements et toutes les figures.

Ici se place l'épisode, grandiose en sa simplicité, qui évoque les souvenirs du Nouveau et de l'Ancien Testament, ceux du repas chez Simon et ceux de l'onction de Saul par Samuel. La scène est imposante, évidemment, mais on ne saurait dire que la musique ajoute beaucoup à l'impression. Citons toutefois comme une belle page religieuse le fragment qui se rapporte au baptême et à l'onction de Parsifal par Gurnemans.

Rien de plus touchant que le mélodieux cantabile dans lequel Parsifal célèbre le calme des champs et la poésie de la nature, et où il dit les louanges de Dieu, auteur de ces merveilles. Il y a là dans l'acte comme une éclaircie pastorale, rendue plus aimable par le caractère d'abord âpre, puis gravement religieux, de tout ce qui précède.

Nous voici parvenus aux scènes qui forment la majestueuse péroraison de tout l'ouvrage. La marche funèbre de Titurel, à laquelle se mêle le son des cloches, a un grand caractère; elle ne peut cependant soutenir la comparaison avec celle de *Gœtterdæmmerung*. Une dernière fois la belle phrase initiale du prélude se fait entendre, tandis que Parsifal élève le Graal au-dessus de la foule. Après les véhémentes agitations de ce drame, de cette espèce de *Mystère*, l'auditeur ne peut manquer d'être ému par le calme séraphique de cette fin. On est comme perdu dans des ondes sonores, transparentes et lumineuses qui montent peu à peu vers le ciel. Ici encore on a lieu d'admirer l'extrême habileté technique, la rare délicatesse de main, avec laquelle

Wagner sait unir et mettre en œuvre, comme en un riche et brillant tissu, des motifs d'aspect et de genre différents.

Le rôle des chœurs dans *Parsifal* est considérable, et quelques personnes ont vu là une concession faite par Wagner à ses adversaires. Rien n'est moins justifié. S'il n'y a pas de chœurs dans les trois premières parties de l'*Anneau du Nibelung*, c'est tout simplement que leur présence n'était pas indispensable dans le cadre choisi par l'auteur, tandis qu'il s'imposait absolument ici.

Comme tous les esprits qui dépassent la grandeur normale, Wagner, insensible aux traits de la critique, a toujours suivi, d'un pas égal et sûr, la route qu'il s'était tracée. Sa dernière œuvre, à cause de cela même, n'est pas dépourvue d'un certain caractère abstrus et âpre. Le sujet le voulait ainsi. Mais si l'on s'oriente avec quelque peine dans ce monde nouveau, cette peine est compensée par de précieuses trouvailles et d'exquises jouissances artistiques. En somme, inférieur ou non à l'*Anneau du Nibelung*, *Parsifal* est semé de beautés de premier ordre, et, ne contiendrait-il que le finale du premier acte, dont le rayonnement illumine l'œuvre entière, il mériterait de figurer parmi les productions les plus remarquables et les plus originales de l'art contemporain.

Le poète dramatique.

Wagner n'est pas seulement un grand musicien. Il imprimait à tout ce qu'il touchait la marque indéniable de sa force et de son originalité. Dans ce cerveau puissant et fécond, les idées germaient sans peine, et la plume entre ses mains devenait un instrument docile. Il savait écrire; il a beaucoup écrit; le recueil de ses œuvres littéraires, aujourd'hui publié en Allemagne, comprend un nombre considérable de volumes, et par la variété des sujets, l'étendue des connaissances, l'abondance des idées, le tour philosophique du raisonnement, la hardiesse des théories, peu de lectures sont plus attachantes et plus instructives. Mais laissons provisoirement de côté morale, esthétique, poésies détachées, biographies, satires, et de toutes ses œuvres littéraires retenons celles qui font corps avec ses œuvres musicales, ses poèmes d'opéra.

N'est pas homme de théâtre qui veut, et la confection du canevas sur lequel le musicien travaille exige un tour d'esprit spécial, une manière de voir et des procédés qui restent le secret d'un petit nombre. Scribe fut certainement un inventeur en son genre. A lui revient l'honneur d'avoir donné le coup de grâce à cette antiquité de convention où, par tradition, l'opéra s'immobilisait. Quinault avait trouvé le moule qui plaisait à son temps, et ses successeurs se gardaient d'y toucher; c'était la tragédie musicale dont Lulli présenta les premiers spécimens, et Spontini les derniers. Or, comme l'avait fait observer Wagner lui-même, la *Muette de Portici* fut presque un coup de génie. L'introduction d'éléments plus modernes, le choix de héros ne portant pas inévitablement la couronne, la peinture de scènes populaires, l'emploi d'une langue plus variée, de mètres moins rigoureusement solennels, ce sont là autant de conquêtes faites par Scribe et reconnues par nos librettistes d'aujourd'hui, puisqu'ils ont, en somme, à peine modifié la manière d'un maître qu'il sera toujours plus facile de ridiculiser que de dépasser.

Wagner, jeune encore et cherchant sa voie, ne pouvait manquer de subir d'abord l'engouement général. On sait qu'il avait demandé à Scribe sa collaboration pour un livret tiré par lui de certain roman de Henri Kœnig, *la Grande Fiancée*. Mais Scribe n'avait pas même honoré d'une réponse l'audacieux Allemand; celui-ci se vengea en s'appropriant pour son usage la manière de celui qui le dédaignait ainsi. En effet, ses deux premiers opéras représentés, *la Novice de Palerme* et *Rienzi*, attestent l'influence française et peuvent passer pour des imitations. Le *Vaisseau fantôme* accuse des tendances nouvelles, et si l'on compare les opéras qui sont venus depuis à ceux qui forment en France notre répertoire courant, il est impossible de ne pas relever entre les uns et les autres des différences essentielles.

Nous aimons la pièce à spectacle, la machine compliquée, où tout est calculé en vue de l'effet, où décors, costumes, jeux de scène, doivent d'abord satisfaire les yeux et amuser; Wagner préférait une pièce plus sobre, moins brillante, se mouvant dans un milieu plus simple (sauf la seule *Tétralogie*), où les accessoires ne doivent pas détourner l'attention, où le but à atteindre est de contenter l'esprit et d'intéresser. — La coupe traditionnelle en cinq actes nous a été longtemps chère; il faut un acte presque entier pour le ballet; il en faut souvent deux pour préparer l'intrigue; enfin il arrive souvent qu'un acte se dédouble, fournissant ainsi un prétexte à de nouvelles décorations et machineries. La coupe wagnérienne est plus rigoureuse; jamais plus de trois actes : le premier pour exposer le sujet, le second pour montrer la péripétie, le troisième pour amener le dénouement; si le dédoublement se produit aussi, le chiffre total de cinq tableaux n'est guère dépassé. De là une trame plus lâche dans le premier cas, plus serrée dans le second. — Nos drames sont plus accidentés, plus mouvementés; les épisodes inutiles au fond, mais agréables en la forme, s'y multiplient et fournissent au compositeur bon nombre d'intermèdes pittoresques; on y pourrait couper des scènes entières, voire tout un tableau, sans trop nuire à l'équilibre de l'ensemble, mais la scène et le tableau, pris à part, sont à leur point, sobrement et justement touchés. Les drames wagnériens marchent plus pesamment et n'ont pas la même désinvolture élégante; scènes et tableaux sont raisonnablement distribués, mais abondent en discours inutiles et réclameraient impérieusement des amputations. Dans les premiers les personnages parlent peu et agissent beaucoup; dans les seconds ils agissent peu et parlent beaucoup.

Le choix des sujets implique aussi des procédés d'exécution assez différents. Dans nos poèmes, l'idée philosophique se dégage mal et le plus souvent reste nulle; dans ceux de Wagner une thèse morale est toujours soutenue, et le jeu des causes et des effets n'est plus simplement fortuit. Aussi, dans les nôtres, les événements mènent les personnages, dès lors, « l'enchaînement continu de l'action » n'est souvent expliqué qu' « aux dépens du développement clair des motifs intérieurs »; dans les siens, le développement est « complètement approprié aux motifs internes de l'action et par conséquent s'identifie avec l'action même ». Par là, les caractères ressortent fouillés avec plus de soin, et présentés avec plus d'autorité dans une école que dans l'autre. Pour quelques-uns bien compris et

nettement tracés comme ceux de Marcel et de Fidès, que de personnages nuls, comme Robert ou Vasco, dont les actes se justifient mal et dont la tenue générale peut passer pour déplorable! Par contre, à côté de quelques figures trop empreintes de mysticisme pour n'en pas garder quelque obscurité, comme Lohengrin ou Parsifal, que de héros de noble tournure et fièrement campés, comme Tristan, Sachs, Brunehilde, qui dominent l'œuvre, et dont les types, une fois créés, ne s'oublient plus!

En résumé, nos livrets sont composés pour divertir et pour plaire; attrayants d'abord, ils ne tardent pas à se révéler creux et vides, et le musicien peut seul les protéger contre l'action du temps. Les poèmes de Wagner laissent au contraire une première impression plutôt fâcheuse; leur naïveté et leur simplicité étonnent; peu à peu l'intérêt se dégage, la poésie fait son œuvre de séduction; l'auditeur se sent enveloppé d'une atmosphère nouvelle et jeté insensiblement dans cet état d'âme où la critique s'endort et l'émotion s'éveille, où les héros nous font vivre de leur vie et nous passionnent. Alors le miracle s'accomplit, et tel Français sceptique ne peut se défendre d'une vive émotion en voyant Iseult exhaler sa plainte suprême et tomber morte sur le cadavre de son amant.

L'homme ne se connaît guère, et les meilleurs observateurs des autres sont parfois les pires juges d'eux-mêmes. Ils négligent ou exagèrent les qualités qu'ils ont, et se prêtent volontiers celles qu'ils n'ont pas. Ainsi est-il arrivé pour Wagner, qui, jugeant ses propres réformes, s'étendait avec complaisance sur une prétendue innovation à laquelle il attachait une énorme importance, et qui lui semblait une conquête précieuse. Voici en effet ce qu'il écrivait dans sa Préface de *Quatre Poèmes d'opéras :*

« Je pris le parti de changer de sujets; je quittai une fois pour toutes le terrain de l'histoire et m'établis sur celui de la légende... Tout le détail nécessaire pour décrire et représenter le fait historique et ses accidents, tout le détail qu'exige, pour être parfaitement comprise, une époque spéciale et reculée de l'histoire, et que les auteurs contemporains de drames et de romans historiques déduisent par cette raison, d'une manière si circonstanciée, je pouvais le laisser de côté... La légende, à quelque époque et à quelque nation qu'elle appartienne, a l'avantage de comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain, et de le présenter sous une forme originale très saillante, et dès lors intelligible au premier coup d'œil. Une ballade, un refrain populaire, suffisent pour vous représenter en un instant ce caractère sous les traits les plus arrêtés et les plus frappants... Ainsi le caractère légendaire du sujet assure dans l'exécution un avantage du plus haut prix; car, d'une part, la simplicité de l'action, sa marche, dont l'œil embrasse aisément toute la suite, permet de ne pas s'arrêter du tout à l'explication des incidents extérieurs, et elle permet, d'autre part, de consacrer la plus grande partie du poème à développer les motifs intérieurs de l'action, parce que ces motifs éveillent au fond de notre cœur des échos sympathiques. »

Cette exclusion de l'histoire au profit de la légende peut sembler une théorie singulière. Ce qui donne son mérite au poème dramatique, c'est sans doute le choix du milieu où se meut l'action, mais surtout la manière dont l'action se meut dans ce milieu, quel qu'il soit. Le cadre importe moins que la mise en œuvre : on citerait en effet des livrets historiques excellents, comme aussi de pitoyables livrets légendaires. Qu'est-ce que la légende tout d'abord? N'est-ce pas le plus souvent de l'histoire non contrôlée, la fausse monnaie de l'histoire, une variante avec broderies? Qui décidera où commence l'une et où finit l'autre? Wagner paraît se faire fort d'établir la distinction; il se prononce hardiment; il rejette l'histoire; il lui faut la légende, la légende toujours. Or son œuvre entière dément en partie cette prétention. Si l'on excepte le *Vaisseau fantôme* et les trois premières parties de la *Tétralogie,* où les personnages s'agitent en effet dans des temps et des lieux que ne définit pas l'histoire, les autres opéras ne relèvent pas seulement de la légende. Lohengrin et Tristan sont des chevaliers vivant à une époque et dans un pays que l'auteur lui-même a soin de préciser, et les accessoires dont il les entoure sont fournis par l'histoire, et non par la légende. Tannhæuser, frère cadet de Robert le Diable, nous dévoile un coin du moyen âge où les chevaliers chanteurs accomplissent des exploits qui n'ont rien de fabuleux : le Vénusberg n'est qu'un tableau servant de prologue. Quant aux Maîtres chanteurs, fut-il jamais reconstruction du passé plus précise, plus curieuse, plus conforme aux procédés de l'histoire?

On peut, à la vérité, soutenir que le compositeur doit s'efforcer de choisir des sujets connus de tous, et qu'à débrouiller le fil d'une intrigue imaginée à plaisir le public dépense une attention qui se reporterait avec avantage sur la musique; mais la légende répond-elle à cette donnée mieux que l'histoire? Interrogez un paysan français : il sait l'histoire de Jeanne d'Arc, il ignore la légende de Parsifal. Qu'est-ce donc lorsque les fables mises en œuvre sont d'importation étrangère? Or il est piquant de faire remarquer à cet egard que Wagner a peu fouillé les annales de sa patrie. Seul l'*Anneau du Nibelung* est tiré en partie d'une épopée nationale où l'histoire encore tient sa place. Le *Vaisseau fantôme* vient de la Norvege, le *Saint Graal* et *Tristan* viennent de la France. Enfin est-il bien exact d'avancer que l'histoire plus que la légende oblige le poète dramatique à multiplier les explications pour se faire comprendre? La *Tétralogie* et *Parsifal* prouveraient au besoin le contraire : les longs discours explicatifs y abondent, et pourtant l'ensemble y demeure assez confus, puisque les commentateurs disputent encore sur le sens caché de ces deux opéras symboliques.

Ce que Wagner aurait pu simplement dire, et son œuvre le démontre en effet, c'est que l'élément surnaturel apporte au poète un secours précieux; le spectacle y gagne en variété ce qu'il perd en vérité; par le fait de quitter le domaine de la vie réelle, la forme devient plus élevée, le choc des passions plus puissant, la tragédie plus noblement héroïque.

En résumé, la légende et l'histoire sont sœurs; elles s'entr'aident, loin de s'exclure, et il y aurait danger à confiner l'opéra dans l'une plutôt que dans l'autre. Tous les terrains conviennent pour bâtir le drame musical; la seule condition, c'est d'être bon ouvrier et de savoir utiliser les matériaux dont on dispose : à cette tâche Wagner n'a point failli. Toujours curieux, avide de formes nouvelles, de procédés inédits, il n'a pas connu la décadence, jusqu'au dernier jour il s'est renouvelé. A ce point de vue, la suite de ses drames paraît singulièrement riche et variée; tous relevent de la même esthetique, et

chacun cependant garde son caractère propre, sa nuance spéciale, qui le classe à part et assure son originalité.

Rienzi est le personnage dont l'histoire a fourni les traits; il évoque un passé qu'on connaît et rappelle des faits que mainte chronique a enregistrés : c'est l'opéra historique. Le *Hollandais volant* est une légende mise en action, une ballade animée; l'homme y soutient contre la fatalité un duel inégal; le merveilleux s'y fait place : c'est l'opéra fantastique. *Tannhæuser* et *Lohengrin*, avec leurs luttes significatives, ici du doute et de la foi, là de la passion sensuelle et de l'amour idéal, représentent deux variétés de l'opéra symbolique, où légende et histoire se mêlent en vue d'une morale à déduire. *Tristan* est une analyse de la passion, un drame intime où l'intérêt naît de l'étude des caractères; l'auteur s'attaque à l'âme elle-même et prétend nous décrire par le menu les ravages de deux cœurs où l'amour s'est glissé : c'est l'opéra psychologique. Les *Maîtres chanteurs*, en nous montrant le génie aux prises avec le pédantisme des sots, occupent une place à part; dans ce tableau animé des mœurs d'une petite ville littéraire, il faut discerner l'intention plaisante et satirique; c'est un essai de bouffonnerie musicale : au noble sens du mot, c'est l'opéra comique. La *Tétralogie* nous révèle un monde de héros, où les passions revêtent un caractère tour à tour naïf et sublime; comme dans une vaste épopée, hommes et dieux luttent ensemble au profit d'idées qu'ils personnifient : c'est l'opéra mythique. *Parsifal* enfin, par ses suggestions religieuses, par son mélange bizarre de simplicité et de raffinement, par les miracles qu'opère indifféremment la baguette du magicien ou la prière des chevaliers, par ses visions compliquées où l'extase touche de près à la folie, *Parsifal* trahit des préoccupations d'un genre spécial : c'est l'opéra mystique.

De telles diversités méritaient d'être relevées, puisqu'elles marquent en quelque sorte les étapes de ce génie inquiet, avide de parcourir et de franchir même le cycle des passions humaines, pour aborder les saints mysteres, mesurer l'insondable et se perdre au besoin dans les fumées de l'encens : poète rêveur et chercheur qui pouvait mettre au service de son imagination une plume singulièrement habile. Pour nous, par exemple, ses écrits en prose ne permettent de le juger qu'en partie; la pensée, ingénieuse, raffinée, y revêt souvent une forme indécise, obscure même; la phrase s'embarrasse outre mesure dans une série de propositions incidentes qui l'enserrent et l'étouffent. La langue poétique de Wagner a plus de justesse et de légèreté; le jeu des assonances et des allitérations s'y pratique avec complaisance et amuse parfois l'oreille. Quelques Allemands n'ont pas manqué de s'égayer des tours vieillis qu'il essayait de rajeunir, des mots tombés en désuétude qu'il prétendait remettre en honneur. Dans la *Tétralogie* surtout, où l'auteur puisait aux sources de l'idiome national, ces prétentions philologiques se manifestent hautement. C'est à peu près comme si, dans un livret tiré des annales de la Renaissance ou de l'époque carlovingienne, nous recourions à quelques formes oubliées du vocabulaire de Rabelais ou de la chanson de Roland. Mais qu'importent ces bizarreries? La nuit de noces de Lohengrin et d'Elsa, l'agonie et la mort de Tristan, l'idylle de Siegmund et de Sieglinde, le réveil de Brunehilde, sont des scènes capitales qui empruntent sans doute à la musique un étonnant relief, mais qui, privées de cette musique, paraîtraient encore à la lecture belles et saisissantes. Là, en effet, et dans bien d'autres fragments, le poète et le musicien se sont aidés et complétés l'un l'autre; deux éléments se sont rencontrés qui ont doublé, en se combinant, leur puissance d'action; et alors s'est dégagée l'œuvre d'art nouvelle, telle que nous avons essayé de la définir, où, comme l'a dit Wagner en son langage à part, « le tissu des paroles a toute l'étendue destinée à la mélodie, où, en un mot, cette mélodie est déjà construite poétiquement ».

Le système de Wagner.

Le moment est venu de grouper et de développer dans une étude d'ensemble les considérations générales que nous nous sommes contentés de présenter sommairement à mesure que nous avancions dans notre travail. Sans doute Wagner n'a pas parlé tout d'abord la langue qu'il a parlée plus tard. Ce n'est qu'après de laborieux tâtonnements qu'il a trouvé la formule définitive de son système. Mais si, dans *Rienzi* et dans le *Vaisseau fantôme*, on n'entrevoit que vaguement le but auquel il veut atteindre; si même dans *Tannhæuser* et dans *Lohengrin*, sa pensée n'a encore revêtu qu'une forme à demi caractéristique, sa marche en avant n'en est pas moins régulière et continue; et c'est parce qu'il règne en somme dans son œuvre une profonde unité, parce que son œuvre a le caractère, non d'une invention fortuite et irréfléchie, mais d'une réforme voulue et longuement méditée, qu'elle doit faire époque dans l'histoire de la musique, et que nombre des principes exposés ou développés par lui ont dans l'avenir quelque chance de durée.

Wagner a beaucoup écrit, et de ses travaux multiples il ressort clairement à nos yeux que c'est par la recherche des moyens propres à modifier le rôle du récitatif, qu'il a été amené à renouveler peu à peu le fond de l'opéra tout entier. Pour le vulgaire, qu'est-ce en réalité qu'un opéra? Une série d'ensembles et de soli, une suite de morceaux reliés entre eux (isolés si l'on préfère) par des bouts de colloque ou de soliloque, dits récitatifs, tantôt parlés, tantôt chantés, parfois mesurés, parfois déclamés librement, et dont l'utilité la plus probable est de laisser reposer entre deux numéros consécutifs le gosier des acteurs et les oreilles des auditeurs. Tel il apparaît du moins dans la conception primitive de l'Italie, mère de toute musique dramatique. Avec un semblable système, chaque morceau forme à lui seul un tout complet, a un commencement, un milieu et une fin, reste indépendant de ce qui précède comme de ce qui suit, vaut par lui-même et pour lui-même; le récitatif ne figure plus que comme accessoire. De là, au point de vue de l'intérêt, une répartition fort inégale; car, si l'on veut bien y regarder de près, c'est du hors-d'œuvre justement que se dégage neuf fois sur dix le sens de la pièce. Les chœurs répètent pendant cinq minutes : « Courons, partons! » ou bien : « Prudence et mystère! » mais c'est le récitatif qui nous apprend pourquoi ces personnages s'en vont, pourquoi ils recommandent le silence. Les amoureux poussent leurs éternels soupirs : « Aimons-nous! je t'aime! » mais c'est le récitatif qui va donner quelque intérêt à ces mots bien connus.

Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à

l'ancien opéra-comique, où la ligne de démarcation entre la musique et le dialogue ressort plus nette et plus précise que dans le grand opéra. Lisez la serie de romances, de duos et d'ensembles qui forment une de ces petites partitions, il vous sera malaisé de reconstruire le poème sans de nombreuses inexactitudes. Au contraire, prenez le libretto dont vous aurez éliminé par avance toute partie chantée, ni le sens général, ni le détail même ne vous feront défaut. C'est que, suivant une remarque très spécieuse d'Alfred de Musset, « tant que l'acteur parle, l'action marche ou peut marcher; mais dès qu'il chante, il est clair qu'elle s'arrête... »

D'aucuns sont persuadés que c'est un bien; Wagner, de bonne heure, estima que c'était un mal, et, tout préoccupé de cette question de la parfaite unité dans l'œuvre d'art, il rêva un opéra dans lequel tout serait *mélodie* ou, si l'on veut (car il est difficile de s'entendre sur ce terme peu précis de *mélodie*), dans lequel l'ancienne mélodie, forcément intermittente, céderait la place à un *recitatif* continu, dont l'emploi restait à régler. La tentative offrait quelques périls; car non seulement elle pouvait déplaire à la grande masse des auditeurs, mais elle risquait d'être mal interprétée, et même absolument incomprise. Elle était rationnelle, en tout cas, et point du tout chimérique, comme on s'est plu à le dire.

L'opéra, si l'on se place au point de vue de Wagner, dont le sentiment, à cet égard, est absolument conforme à celui de Gluck, l'opéra n'est pas une production exclusivement musicale, mais un spectacle à part où la musique et la poésie s'unissent pour décupler en quelque sorte, par cet effort commun, leur puissance d'action. Chacune de ces deux formes d'art a son champ d'opérations spécial, où elle peut triompher seule sans le secours d'aucune alliance; pour la poésie, par exemple, l'épopée, l'ode, la satire, etc.; pour la musique, la symphonie, terme général qui comprend l'air religieux et l'air de danse, sources de toute mélodie. Mais ces deux éléments, poésie et musique, peuvent se combiner, et ils donnent naissance alors à un produit complexe, l'opéra.

Reste à préciser la nature de la combinaison, autrement dit la formule de cet alliage. Or, il semble que jusqu'ici le poète ait joué vis-à-vis du musicien un rôle volontairement effacé; il lui fournit prétexte à exercer ses talents; pour lui plaire, il découpe son œuvre en un certain nombre de tableaux dont l'enchaînement n'est souvent rien moins que rigoureux et logique; il imagine des épisodes qui entravent la marche du drame plus qu'ils ne l'aident; parfois même il discourt en un jargon auquel le fracas de l'orchestre sert d'excuse, car, ainsi traitées, les paroles ne parviennent que rarement aux oreilles des spectateurs. Wagner, lui, prétend faire à chacun la part égale. Il parle pour être entendu, et s'il chante au lieu de parler, c'est en quelque sorte pour être mieux entendu, le vers scandé mélodiquement pouvant devenir plus expressif et porter davantage, parce qu'il frappera plus fort. Il veut, en résumé, que les deux arts auxquels il a recours coexistent, et il s'applique à leur trouver un *modus vivendi* convenable.

S'agit-il de l'action proprement dite, de l'exposé plus ou moins raisonnable et raisonné des pourquoi et des comment, la poésie peut suffire presque seule à la tâche, et la musique se contente de souligner discrètement le dialogue; ce besoin de discrétion semble même une des principales raisons qui ont déterminé Wagner à dissimuler son orchestre et à l'enfouir sous terre, pour éteindre un peu son éclat. S'agit-il, au contraire, de ce qu'on pourrait appeler l'élément lyrique du drame; veut-on peindre le tumulte des passions, le trouble qui envahit le guerrier ou l'audace qui l'enflamme au moment du combat, les battements de cœur des amoureux et les longues extases qui suivent l'ivresse de leurs baisers, la musique quitte la pénombre où elle se dérobait à l'attention, et dit en quelques mesures, quelques pages si l'on veut, ce que nombre de vers suffiraient à peine à exprimer et ne traduiraient même qu'avec une réelle infériorité. Dès lors, musique et poésie ne sont plus deux rivales qui se jalousent, mais deux sœurs qui suivent la même route et se tiennent par la main; elles s'effacent tour à tour pour se faire valoir l'une l'autre, et elles triomphent toutes deux, là sans doute où chacune séparément pourrait faiblir.

Placée sur ce terrain, qui est au fond celui de la saine et vraie déclamation, la question se précise et se resserre pour ainsi dire. Nombre de conséquences apparaissent d'elles-mêmes, immédiates et inévitables.

Plus de concessions à la virtuosité, par exemple. La voix est un instrument, rien qu'un instrument; or, de même que l'action ne s'interrompt pas pour laisser la clarinette ou le basson mettre en lumière un solo, de même l'orchestre n'a pas à se transformer en une « vaste guitare » pour faire en quelque sorte le jeu de tel ou tel interprete. L'opéra n'est pas une suite de morceaux de concert, mais le moule où doit s'emprisonner un drame d'une sévère et même impitoyable unité.

Plus de ballets, la chose va de soi, l'art chorégraphique n'ayant avec l'art dramatique que des rapports très indirects. Plus de ballets, sauf les cas très rares où ils relèvent directement du sujet et donnent même à la scène où ils s'encadrent un supplément d'intérêt et de vérité : telle se présente la valse des étudiants au dernier acte des *Maîtres chanteurs*.

Plus de chœurs, en principe, et voici pourquoi. Le chœur, au temps des Grecs et des Romains, figurait dans la tragédie et dans la comédie, parce qu'on le chargeait d'un rôle très spécial. Il servait d'intermédiaire entre les auteurs et les spectateurs; il assistait à la pièce représentée, sans pour cela s'y mêler directement, mais la commentait à sa manière. Dans le drame wagnérien c'est l'orchestre qui se charge de ce commentaire; c'est lui qui s'interpose entre la salle et la scène, lui qui « traduit en musique l'inexprimable en paroles »; les choristes deviennent alors inutiles parce qu'ils font double emploi avec les instruments. A côté de la règle, les exceptions : Wagner nous les fournit lui-même. On se rappelle l'unique chœur de la *Tetralogie*, au deuxième acte de *Gœtterdæmmerung;* les compagnons de Hagen se réunissent sur les bords du Rhin; ils appellent leur ami, ils emplissent le hanap et boivent gaiement : rien de plus justifié. Mais remarquons que les voix alors ne sont pas traitées de la façon accoutumee; elles ne sonnent pas ensemble aux mêmes temps de mesure, avec les mêmes tenues, les mêmes retards, les mêmes artifices harmoniques; les diverses parties semblent presque indépendantes l'une de l'autre; elles s'accrochent au passage, elles se frôlent plus qu'elles ne s'unissent; c'est l'orchestre qui fournit le chant proprement dit, la masse mélodique ou tout le reste

vient se fondre. Nous citerons dans le même ordre d'idées, mais avec une nuance d'expression toute différente, le chœur des magiciennes au deuxième acte de *Parsifal,* aussi frais et gracieux que l'autre est rude et sauvage. Dans un seul cas, le chœur, conforme aux traditions de notre opéra, est maintenu; c'est quand il est possible d'admettre qu'au même moment et sous la même forme divers personnages vont exprimer leur pensée; dans la prière, par exemple, où les paroles sont consacrées, où par conséquent les mêmes mots peuvent sortir en même temps de bouches différentes : le premier et le troisième acte de *Parsifal* suffisent à nous édifier sur ce point. En résumé, suppression du chœur, du moment où il doit rester à l'état de comparse et ne pas jouer un rôle actif et personnel.

Mais poursuivons : plus d'ensembles proprement dits, plus de quatuors, de trios, de duos, du moins au sens habituel de chacun de ces mots; est-il admissible que deux, trois ou quatre personnages, animés de sentiments divers, et devant s'exprimer en termes souvent opposés, s'attendent pour partir ensemble, se répondent, fassent simultanément les crescendo, les diminuendo, les accelerando, les rallentando, les points d'orgue au besoin, et se réunissent à l'instant voulu pour finir sur la même mesure! On dit que le caractère de chacun peut être respecté quand même, et, à l'appui, on cite des exemples devenus célèbres; mais on se laisse prendre à de simples apparences; la vérité est que les exigences harmoniques s'y opposent formellement. Lisez tel quatuor qu'il vous plaira; vous n'en trouverez point où deux et peut-être trois parties ne soient des parties de *remplissage;* les notes du ténor sont comme ceci, parce que celles du baryton ou du soprano sont comme cela; chacun devient solidaire de son partenaire, et ce qui se dit se dirait autrement si l'on ne s'était pas mis à plusieurs pour le dire; donc les paroles n'ont pas leur véritable traduction musicale; donc la déclamation est défectueuse. Supposons même que le tour de force soit possible; quatre parties coexistent, et chacune a sa valeur dramatique propre; eh bien, l'oreille n'en fera qu'une acception très insuffisante; des quatre, elle en choisira une qu'elle suivra au détriment des autres, et le reste ne lui arrivera plus que confusément. De même à l'orchestre dans un *tutti,* à moins de s'attacher spécialement au jeu de tel ou tel instrument, nous ne percevons pas celui-ci plutôt que celui-là, mais un bruit d'ensemble, résultante de toutes les forces mises en jeu. En somme, dans le drame *parlé,* deux acteurs ne causent pas simultanément, par l'excellente raison qu'on distinguerait mal leur langage; le même principe peut convenir au drame *chanté.* Lors donc que Wagner met en scène plusieurs personnages, il s'applique à éviter toute polyphonie vocale. Les rares exceptions se rencontrent le plus souvent dans les duos où quelques lambeaux de phrases, exclamations, réflexions, mots d'approbation ou de désapprobation, se superposent au discours principal, mais pour quelques mesures seulement. Parfois aussi, dans les duos d'amour surtout, lorsque, animés des mêmes désirs, brûlant du même feu, les héros s'étreignent en de longs baisers, leurs voix se confondent; mais alors, comme les mêmes paroles montent aux lèvres, les mêmes mélodies aussi chantent en leur âme, et le tout aboutit à... *un unisson.*

Enfin, plus d'airs à coupe traditionnelle, avec introduction, andante et allegro obligés, où la répétition d'un certain nombre de vers devient une conséquence de la symétrie, où le sens général et particulier se noie dans les redites, où les idées mélodiques les plus insignifiantes sont servies jusqu'à deux et trois fois par le musicien pour causes de prétendues conditions scéniques.

Voilà donc table rase faite de bien des conventions. De tant de matériaux accumulés, de tant de constructions péniblement élevées et maintenant éparses sur le sol, que reste-t-il debout, en fin de compte? Le récitatif, autour duquel vont graviter toutes les combinaisons nouvelles.

Remarquons en passant que le récitatif comprend lui-même deux variétés : il est ou libre ou mesuré. Dans le récitatif libre, les notes se succèdent avec une grande indépendance de mesure et de rythme, avec une allure souvent précipitée qui tend à reproduire les inflexions du langage ordinaire; on a pour tout accompagnement un simple accord plaqué, jeté çà et là, et destiné à maintenir la tonalité, laquelle ne varie guère que de la tonique à la dominante. Les partitions de Gluck et de Mozart contiennent des pages entières de soli et de dialogues ainsi présentés, que les acteurs débitent à demi-voix, *presque parlé :* ce sont des intermèdes nécessaires à l'intelligence du drame, mais dont l'élément musical semblait autrefois assez minime pour que l'orchestre se tût, et qu'au théâtre cet accompagnement sommaire fût confié à un piano ou à un violoncelle solo; ainsi avons-nous vu procéder il y a quelques années encore en Allemagne, pour *Don Juan,* par exemple. Dans le récitatif mesuré, au contraire, toutes les notes comptent, c'est-à-dire ont une valeur expressive; la forme en est assez soignée pour qu'un dessin d'accompagnement justifie le secours de l'orchestre; la mesure s'y montre plus tyrannique. C'est le plus souvent l'entrée d'un morceau ou la soudure pratiquée entre plusieurs parties d'un même morceau.

De ces deux récitatifs, le premier ne pouvait compter pour Wagner; il était simplement écarté comme un hors-d'œuvre nuisible à l'unité du drame musical, comme l'artifice inutile d'une forme d'art surannée. Mais le second, le récitatif mesuré, allait au contraire devenir son meilleur, presque son seul outil. Par lui, en effet, il se dégageait des formules toutes faites; il évitait les cadres tracés d'avance; il s'exprimait plus librement; il pouvait surtout serrer le texte d'assez près pour donner sa véritable traduction musicale, non pas à chacun des mots (comme on s'est amusé à le dire, pour ridiculiser le système), mais à chacune des idées; la poésie n'était plus seulement ainsi un prétexte à la musique, elle devenait ce que Wagner appelait la « pénétration » des deux arts! D'autre part, comment cette indépendance des principes va-t-elle se concilier avec la loi d'unité, obligatoire pour toute œuvre d'art? Maintenant que chaque scène, et que, par l'adroit enchaînement des scenes entre elles, chaque acte forme à lui seul, pour ainsi dire, un morceau unique, quel plan adopter? Comment empêcher que l'abondance n'aboutisse à l'excès, le souci exagéré des détails à la confusion de l'ensemble? Quels points de repère offrir à l'auditeur pour que son attention se fixe d'abord et se maintienne ensuite? Là s'est révélée encore l'ingéniosité du novateur.

Déjà Weber et Meyerbeer, pour ne citer que deux noms, avaient eu l'idée de caractériser un ou plusieurs de leurs personnages par un motif spécial

qui les suivait au cours de l'action et leur servait en quelque sorte de blason musical. L'emploi d'ailleurs en était assez restreint, médiocrement raisonné, et tendait bien moins à donner de l'unité à l'ensemble qu'à piquer la curiosité et à exciter l'intérêt par un procédé nouveau. C'est ce procédé justement que Wagner a repris, pour l'étendre, le développer, l'appliquer en grand, non plus avec le caprice de la fantaisie, mais avec la rigueur d'une méthode précise. Pour cela il a caractérisé par un motif musical, non seulement chaque héros, comme ses devanciers, mais chacun des événements qui décident de la marche d'une pièce et en préparent les péripéties; bien plus, il a caractérisé ainsi les principaux sentiments, les principales pensées, les principaux mobiles en un mot qui poussent les personnages et doivent exercer une influence sur le sens de leurs paroles et la portée de leurs actes.

L'auteur obtient de la sorte une certaine quantité de *thèmes* qui forment la trame de l'œuvre et qui, *traités par la méthode symphonique*, c'est-à-dire diversifiés, renouvelés de cent manières, font jaillir le flot musical et le conduisent, en le grossissant toujours, jusqu'au bout de l'opéra. La symphonie est le développement *raisonné au point de vue musical* de quelques thèmes choisis sans autre dessein que celui de s'opposer convenablement, car ils gardent souvent une physionomie assez vague; le drame sera le développement *raisonné au point de vue poétique* de quelques thèmes à signification précise. Dans la symphonie, le retour des mélodies, les répétitions avec ou sans modifications notables, n'ayant d'autre objet que de satisfaire l'oreille, se produisent un peu au gré de l'inspiration du compositeur; dans le drame, les rappels des motifs, devant satisfaire l'esprit, l'intéresser, le guider même, se produiront systématiquement. Ils ne serviront pas à annoncer seulement l'arrivée d'un personnage, souci puéril et dont le spectacle des yeux dispense; ils compléteront le sens de ses paroles; ils traduiront ses pensées secrètes et commenteront le lieu et la scene par un souvenir du passé ou une allusion à l'avenir.

Or ces thèmes fondamentaux, l'auditeur devra les noter en sa mémoire pour les reconnaître au passage, sous peine de ne comprendre qu'à moitié, car leurs fréquents retours servent à déterminer les lignes générales, à marquer les points de repère, à maintenir enfin l'unité de l'œuvre.

Le système une fois imaginé (et à défaut de tout autre mérite, on en doit reconnaître au moins l'originalité), il a fallu, pour l'appliquer, une richesse d'invention et une habileté technique qui tiennent tout simplement du prodige.

La mélodie, dans l'acception ordinaire du mot, est dès lors bannie *en principe;* son emploi et sa construction régulière n'ont plus qu'exceptionnellement de raison d'être et deviendraient le plus souvent des obstacles. De même que le sujet d'une fugue ne peut être ni trop long ni soumis aux rigueurs trop sévères de la carrure, de même la mélodie wagnérienne considérée comme *Leitmotiv,* — car elle ne se présente pas uniquement sous cet aspect, même dans les œuvres de la dernière manière, l'arioso de Hans Sachs et le lied du printemps dans la *Walkyrie* en sont les meilleures preuves, — la mélodie wagnérienne, disons-nous, se réduira à un contour suffisamment élastique pour se prêter à des combinaisons multiples. Rarement, jamais même, elle n'atteindra huit mesures; le plus souvent elle ne comprendra que quatre, trois, deux mesures, voire même une seule. En ce dernier état, elle n'est vraiment plus qu'un simple rythme, où la valeur *qualitative* des notes s'efface devant leur valeur *quantitative.*

Tel semble dans la *Tétralogie* le « motif de la forge ».

Non seulement l'incertitude de sa tonalité permet de la présenter, mais on pourra au besoin altérer une note, ou la changer même, sans que le rythme, c'est-à-dire ici la mélodie, cesse d'être reconnaissable.

D'autres fois, c'est le contraire qui se produit : la valeur *quantitative* est modifiée au profit de la valeur *qualitative,* c'est-à-dire que les notes restent les mêmes, tandis que leur place dans la mesure varie; et telle est l'importance d'un pareil changement, que, par un simple déplacement du temps fort, on transforme un *chant* eu un accompagnement.

On conviendra qu'ainsi traité, soutenu en outre par une harmonie qui, elle aussi, se renouvelle, le motif devient quelque chose de souple, de flottant, qui varie d'aspect tout en gardant son identité, une cire molle, qui se pétrit indéfiniment et peut prendre toutes les formes.

Il est bon d'ajouter que les variantes ne sont pas toujours aussi simples. Parfois l'intervalle entre les notes, la disposition de la mesure, peuvent être changés, et le caractère primordial rester le même.

C'est l'art du *thème avec variations* élevé à la hauteur d'un système et appliqué méthodiquement, suivant les exigences dramatiques de la situation. Un personnage est en scène, il parle; l'orchestre complète ses paroles en traduisant ses pensées qu'il dévoile. A cet effet, les themes caractéristiques ou s'*enchainent,* ou se *superposent,* ou se *combinent* par un procédé fréquent dont la forme mérite d'être exposée sommairement.

On sait que les ouvertures de Weber sont en grande partie composées de fragments plus ou moins importants de l'œuvre qu'elles précèdent; ce que l'on sait moins, c'est la manière curieuse dont ces fragments sont, pour ainsi parler, *désarticulés,* afin d'être transportés ailleurs et ajustés à nouveau. Huit mesures d'un air, quatre d'un autre, douze d'un chœur, sept d'un trio, sont enlevés de leur place respective; leur nouveau groupement leur prête une physionomie nouvelle; et telle est l'adresse avec laquelle ces soudures sont faites, que ces admirables morceaux de forme si précise, de contours si nets, d'apparence si homogène qu'ils semblent coulés d'un jet, forment en réalité une série de juxtapositions, une sorte de travail de marqueterie. Fervent disciple de Weber, Wagner a transporté le procédé de l'ouverture à l'opéra lui-même, et la contexture de quelques-uns de ses motifs devient nécessairement symbolique.

Par ce qui précède, on peut se rendre compte de l'importance du *Leitmotiv* et comprendre comment l'auditeur qui n'a pas la clef du mécanisme ne doit goûter que très imparfaitement les dernières partitions de Wagner. C'est en partie pour obvier à ce danger que Wagner donnait son œuvre à la gravure avant de la produire sur la scène; laissant de côté la coquetterie de nos compositeurs français, il offrait aux coups de la critique, pendant de longs mois, pendant des années même, une simple réduction pour piano et chant, lui qui ne travaillait que pour

l'orchestre, lui qui savait par expérience quel déchet font subir aux modèles de pareilles transcriptions. Mais à ce prix encore il préférait que le public connût la chose avant de l'entendre; il tenait à l'*initier*.

Ce mot, contenant à la fois un éloge et un blâme, nous conduit, par une transition naturelle, à la critique d'un système dont nous avons pris à tâche d'expliquer le fonctionnement, sans prétendre pour cela que la perfection en fût absolue. Notre impartialité nous fait même un devoir de formuler quelques objections, et, sans vouloir effacer l'éclat du côté lumière, de signaler tout au moins l'existence du côté ombre.

Vouloir que le théâtre ne soit pas seulement le lieu de rendez-vous des désœuvrés qui viennent y chercher l'emploi d'une soirée, le plaisir des yeux; essayer d'élever le niveau d'une des plus nobles distractions de l'esprit humain; démontrer, en un mot, que l'opéra n'est pas uniquement créé pour *amuser*, qu'il peut, qu'il doit même *intéresser*, nulle ambition n'est plus légitime. Mais transformer le plaisir en étude, soumettre l'auditeur à une sorte d'entraînement préalable qui doit développer en lui un flair spécial et lui permettre de découvrir avec moins de peine le sens caché des choses, voilà ce qui nous fait demander, avec Théophile Gautier, si la musique est un art plastique qui a la prétention de remplacer le livre.

Il y a plus : admettons que le *Leitmotiv* donne toujours ce que le compositeur espère, l'application du système présente, à cet égard, de grosses difficultés. Un autre que l'inventeur lui-même pourra-t-il les surmonter? Considérons d'abord les conditions fondamentales, essentielles, que comporte l'emploi du procédé. Ces conditions sont au nombre de quatre : le *Leitmotiv* doit être caractéristique, c'est-à-dire, d'une part, suffisamment expressif pour donner, autant que faire se peut, une idée de ce qu'il doit représenter, et, de l'autre, suffisamment typique pour être reconnu sans peine chaque fois qu'il reviendra; il doit être *court*, pour pouvoir se prêter aux développements et n'être pas déjà un développement lui-même; il doit être *simple*, comme il convient forcément à un thème destiné à être varié; enfin il doit être *construit* de telle sorte qu'il puisse se scinder, se reproduire par fragments, fournir la matière de chants et d'accompagnements, subir en un mot les transformations les plus nombreuses. Par certains côtés, quelques-unes de ces conditions s'excluent mutuellement, et la difficulté de les concilier toutes ensemble touche presque à l'impossibilité.

S'il est vrai, comme l'a dit M. Saint-Saëns, que le nombre des combinaisons mélodiques ne soit pas indéfini (et il parlait de la mélodie au sens ordinaire du mot), ne peut-on l'affirmer plus sûrement encore pour ces lambeaux de phrase destinés à traduire tant de choses en peu de mots? Si magnifique a été, en l'espace d'un siècle, l'essor de la musique exclusivement fondée sur la mélodie, si considérable le nombre des formules ainsi mises en circulation, qu'il devient en effet malaisé d'écrire quelque chose qui n'ait pas été écrit précédemment, en partie du moins. De nos jours une mélodie est rarement originale par le point de départ; elle le devient plutôt par la suite du développement; et l'on prouverait sans peine, pièces en main, que, parmi tant de morceaux acclamés aujourd'hui à leur naissance, il ne s'en rencontre guère dont la première, et même la seconde mesure au besoin, ne puisse être qualifiée de plagiat. Que dire, à plus forte raison, lorsqu'on s'impose, comme Wagner, l'obligation de condenser systématiquement sa pensée, lorsqu'on se fait une loi de la brièveté mélodique?

La tâche ressemble alors à un tour de force, et dans ces exercices de haute école, le plus habile peut se tromper.

Wagner lui-même n'a pu éviter certaines réminiscences que nous avons signalées en temps et lieu. Mais le plus souvent, il faut le dire, il travaillait sur des matériaux absolument originaux. Quelques notes lui suffisaient alors pour fixer les traits principaux d'un personnage ou les grandes lignes d'une situation, et le groupement de ces notes était si caractéristique, que le souvenir s'en gravait aisément dans toutes les mémoires et ne s'effaçait plus.

Nul donc, en résumé, n'aura su dire plus de choses en moins de mots. Ajoutons qu'il disposait de deux outils qu'aucun autre n'a maniés avec autant d'aisance et d'originalité : l'harmonie et l'orchestration.

Lorsque le lecteur ouvre, pour la première fois, *Tristan et Iseult*, les *Maîtres chanteurs*, la *Tétralogie* ou *Parsifal*, il considère avec étonnement, avec effroi même, ces pages noires de notes, ces portées où grimace la silhouette inédite de traits compliqués, ce fouillis où s'entassent dièses, bémols, points, syncopes, tous les signes enfin propres à traduire sur le papier la pensée du compositeur, signes d'autant plus nombreux que la pensée est plus raffinée. La musique écrite a, si l'on peut dire, son côté matériel, sa physionomie propre. Une page de Mozart, avec ses contours fins et délicats, son dessin pur, élégant, sa large ordonnance qui donne comme l'illusion de l'air et de la lumière, ressemble aussi peu que possible à une page de Wagner, où la rencontre des lignes, la singularité des profils, la disposition tourmentée, semblent plus faites pour traduire le chaos et la nuit. Il faut une certaine préparation pour goûter le charme de ces accords étranges composés d'après des formules que ne donnent pas les livres, de ces enchaînements imprévus et curieux qui sont le fond de l'harmonie wagnérienne.

L'étude approfondie de telles matières dépasserait les limites du présent ouvrage; néanmoins quelques remarques peuvent toujours être présentées à titre d'indications.

Si l'harmonie est une science fermée, c'est-à-dire une science où les règles, posées une fois pour toutes, ont la valeur d'axiomes et ne sauraient être transgressées, Wagner doit être regardé comme un pitoyable harmoniste; si, au contraire, elle a le droit d'étendre son domaine et, sans gâter pour cela le plaisir exigé par l'oreille, de s'enrichir de conquêtes nouvelles, Wagner offre en ses travaux une matière digne d'intérêt. Nous avons montré comment les modifications à apporter au rôle du récitatif devaient avoir marqué le point de départ de sa réforme dramatique; on montrerait aussi que les modifications à apporter au rôle de la *basse* pourraient bien avoir marqué le point de départ de sa réforme harmonique; il est certain, en effet, que l'histoire de la basse est par un côté l'histoire de la musique même, et qu'à chaque période de transformation pour l'une, correspond une période de transformation pour l'autre. Au temps de Palestrina, la basse constitue le chant; c'est au registre le plus grave qu'est confié l'intérêt principal, le mouvement de direction; dans les célèbres motets du Maître, écrits le plus souvent

pour cinq voix, quatre parties servent d'accompagnement à la cinquième, qui est... la basse.

Jusqu'à Bach, l'usage se conserve ainsi de ces morceaux dont l'auteur n'écrivait que la basse *chiffrée*, laissant à l'interprète le soin de la réaliser. Déjà les partitions de Lulli et des compositeurs contemporains témoignent du déplacement du chant; la mélodie a passé aux violons et aux flûtes; on prend donc la peine de la transcrire; les parties intermédiaires continuent à être négligées, et la basse chiffrée, acceptant la seconde place, prend le caractère déterminé d'un accompagnement. L'évolution se poursuit en ce sens, et, un siècle plus tard, les rôles sont distribués d'une façon précise qui ne souffre plus d'interversion: le chant se range décidément à l'aigu, et l'accompagnement au grave. Il suffit de lire la partie de violoncelle dans les trios de Haydn pour se rendre compte de sa nullité au point de vue mélodique. Avec Mozart, avec Beethoven, avec tous les maîtres de ce siècle, la basse conserve ses fonctions utilitaires; placée à la base de l'édifice harmonique, elle le soutient. Consultez tel ou tel morceau symphonique, la partie de contrebasse vous précisera nettement les tonalités, vous aidera à deviner la série des modulations, et souvent même les déterminera. Jusqu'ici, le choix de la note qu'il convient de mettre à la basse, *en tant que note de basse*, c'est-à-dire indépendamment des autres notes qui entrent dans l'accord, avait une importance qui constituait une difficulté. C'est ce joug que Wagner semble avoir délibérément secoué. Comme dans la mélodie italienne, il a reconnu là « cette forme indigente et presque enfantine de l'art, dont les étroites limites condamnent le compositeur de génie lui-même, qui embrasse cet art, à une immobilité absolue ». De même qu'il veut que le récitatif ait « une signification rythmique et mélodique et se relie d'une façon insensible à l'édifice plus vaste de la mélodie proprement dite », de même qu'il entend que la musique dramatique forme « un tout vaste et continu, empreint d'un style égal et pur », de même il s'efforce de ne point distinguer entre le chant et l'accompagnement, de ne pas avoir des formules spéciales pour l'un et pour l'autre, et de les fondre ensemble de telle sorte que l'orchestre soit relevé « de la position subalterne » où il était réduit à jouer le rôle d' « une monstrueuse guitare ». L'intérêt ne réside plus seulement dans la partie la plus élevée ou dans la partie la plus basse; à chacune est dévolu, autant que possible, un rôle d'égale importance.

Il en résulte, au point de vue harmonique, un trouble apporté à nos habitudes d'oreille, et aussi cette impression de vague, d'indéfini, qu'on ressent généralement à la première audition d'une œuvre wagnérienne. Par exemple, le plus simple de tous les accords, l'accord parfait, est le plus sévèrement, le plus systématiquement écarté. Sa simplicité lui donne un sens très précis, et cette précision même, qui en fait l'accord obligé de toute cadence finale, devient un obstacle à son emploi. La cadence parfaite joue le rôle d'un point au bout d'une phrase. Or, la phrase de Wagner commence avec l'acte et ne finit qu'avec lui, à bien peu d'exceptions près. Sans doute, le personnage en scène peut avoir a conclure un long discours; dans ce cas, il aura recours à la formule précitée; mais, tandis qu'il fera avec la voix ce saut caractéristique de la dominante à la tonique, l'orchestre, lui, qui, selon la définition du musicien, « entretient le cours ininterrompu de la mélodie », l'orchestre ne portera pas trace de cette cadence parfaite et poursuivra sa route en modulant par une cadence rompue, ou par l'introduction d'un accident quelconque, propre à modifier le sens harmonique.

La haine des accords trop élémentaires conduit naturellement à l'amour des accords plus riches et plus vagues. De là la fréquence des prolongations, des retards, de tous les artifices qui produisent les dissonances; de là l'altération continuelle des notes, et en particulier de la dominante, dans l'accord parfait, c'est-à-dire une prédilection marquée pour les intervalles augmentés ou diminués; de là l'emploi presque immodéré des accords de septième sur tonique, des pédales, moyens ingénieux pour fondre ensemble les sons en apparence les plus discordants; de là la pratique de l'enharmonie et une facilité telle à se mouvoir entre divers tons, que parfois, renonçant lui-même à définir la tonalité, il supprime à la clef tous les accidents... tout en continuant à ne pas écrire en *ut*.

Si les compositeurs ont montré jusqu'alors dans l'usage de tels procédés plus de mesure et plus de réserve; si leur musique garde, en définitive, une physionomie fort différente de celle-ci, c'est qu'ils se soumettaient d'avance à des règles imposées par l'école. Wagner, plus hardi, a essayé de s'y soustraire. Non seulement dans les parties instrumentales, mais encore dans les parties vocales où la sévérité, comme il convient, est plus de mise, il faut renoncer à relever les quintes de suite, les fausses relations, les doublures de notes à résolution obligée, les mouvements fantaisistes qui forcent à monter les notes qui doivent descendre, et à descendre celles qui doivent monter, etc., tous péchés qui déchaînaient jadis la colère des puristes comme Cherubini. La musique n'est pas le langage de l'éternelle et absolue vérité; nous aurons plus loin l'occasion de développer cette idée; plus qu'aucun autre art, elle est fatalement soumise à l'instabilité du caprice, aux variations de la mode. On se passionne pour un contour mélodique, comme on s'habitue à une formule harmonique; puis, avec le temps, on se lasse de l'un et de l'autre; le changement s'impose comme un besoin, et chaque conquête nouvelle est marquée par le bris de quelque entrave.

Au XVIe, au XVIIe siècle, le gros effort de la science musicale se portant sur des compositions presque exclusivement vocales, la rigueur est extrême. Peu à peu la polyphonie instrumentale desserre les liens. Le XVIIIe siècle, tout en maintenant la pureté classique, tend vers la fin à s'émanciper. Depuis, le mouvement ne s'est plus ralenti. Par l'enchevêtrement des parties, par la complication des dessins, par la variété surprenante des timbres, l'oreille est sollicitée de telle sorte qu'elle reçoit désormais une impression d'ensemble, une résultante de tous les bruits, et goûte d'autant moins la pureté des principes qu'elle est moins à même de les discerner. Au XIXe siècle, la liberté sera donc devenue complète. Toute la question se borne à savoir si « ces triples dissonances », qui choquaient si fort Berlioz, nous affectent désagréablement ou non; or l'étude des œuvres de Wagner nous révèle, tout au contraire, que sa sensibilité était assez délicate pour offenser rarement la nôtre, et qu'en définitive il aura plus réussi à charmer notre oreille qu'à la blesser. En tout cas, il serait piquant que l'avant-dernier mot de la science harmonique fût tout uniment la négation de

la règle et la formule du « bon plaisir »; le dernier alors risquerait fort d'être la barbarie et le chaos.

La science de l'instrumentation, plus que celle de l'harmonie, nous montre en Wagner le maître reconnu devant lequel toutes les critiques s'arrêtent, toutes les jalousies s'effacent. Dans l'orchestre il déploie, comme dans un champ de manœuvres, ses qualités incomparables de stratégiste et de tacticien. On a dit que Wagner procédait de Berlioz. Il est évident que Berlioz, entré dans la carrière plusieurs années avant Wagner, avait, en 1840, produit déjà des œuvres assez importantes pour attirer l'attention de son futur rival et servir à son instruction. Mais les procédés des deux compositeurs restent tout différents, et leur originalité respective est absolument distincte.

Dans sa lettre célèbre à M. Villot, Wagner traduit en poète les impressions délicieuses du rêveur qui, se promenant dans la forêt, entend le chant des oiseaux, le murmure de la source, le frisson des feuilles et le chuchotement des branches, ces mille bruits de la nature dont l'ensemble forme une mélodie vague et troublante. Son orchestre, particulièrement sensuel, vous enveloppe ainsi, vous berce et vous pénètre. Il excelle à décrire, et ses paysages montrent bien l'homme « qui s'est promené dans la forêt ». Tour à tour brutal et gracieux, sévère et passionné, naïf et pompeux, il a voulu tout dire, et il a su tout dire. Une étude technique, accompagnée de nombreux exemples, pourrait seule mettre en lumière l'adresse avec laquelle il usait de la harpe, des bois et des cuivres. C'est qu'en effet il ne négligeait pas le détail et s'appliquait à semer l'intérêt partout; mais il évitait aussi la mièvrerie et le papillotage, parce qu'il voyait d'ensemble et savait procéder par grandes masses. Il nous souvient d'avoir observé l'ingéniosité des groupements à une répétition de la *Walkyrie*. Quatuor et harmonie répétaient séparément, et rien n'était plus instructif que de suivre la mélodie, passant par ces deux états, compliqués ou simplifiés suivant la nature des instruments, mais toujours reconnaissable et curieusement travaillée.

Les trombones et les cors ont pour le maître un attrait spécial, mais comme il les traite d'une main délicate et sûre! Comme il sait tirer des longues tenues qu'il leur confie parfois, ce velouté, ce moelleux sans lesquels il n'est pas de sonorité exquise! Car il n'attend pas des cuivres les seuls effets de vigueur et de force : il veut aussi les faire parler doucement. On s'imagine volontiers que Wagner est l'homme du fracas et du bruit; tout au contraire, il manie les instruments à percussion avec la plus extrême réserve, et la grosse caisse en particulier est loin d'avoir conquis ses sympathies. Passe, il est vrai, pour *Rienzi*, où, plein d'ardeur et de sève, le compositeur se dépensait sans mesure (quand on est jeune, il faut bien frapper fort pour se faire entendre); mais depuis, il avait renoncé à ce système et modifié singulièrement sa manière. Dans quelques passages de force, il aura atteint avec les sons un maximum de puissance qui vraisemblablement ne sera jamais dépassé; mais le plus souvent il aura obtenu de la douceur ses effets les plus merveilleux. Nous l'avons dit, cet essai d'enfouir l'orchestre et de le dissimuler à la vue des spectateurs correspondait à un besoin d'atténuer le son et, si l'on peut dire, de le tamiser par la distance, afin de le rendre plus léger, plus fluide. Tous ceux qui sont descendus en 1876 dans les profondeurs du théâtre de Bayreuth ont pu y remarquer la présence d'un petit orgue sur le pupitre duquel reposait simplement une partie de contrebasse que l'organiste avait pour mission de doubler en maint endroit. Dans la salle on eût vainement cherché à distinguer le timbre spécial de cet instrument; il se perdait dans la sonorité générale de l'orchestre, mais non sans y laisser ce que le compositeur sans doute avait cherché, un peu plus de charme.

Nous pourrions citer bien d'autres exemples de ces raffinements de moyens où il se complaisait lorsqu'il s'efforçait de trouver à la pensée un nouveau mode d'expression. Un mot de Wagner lui-même nous édifie à cet égard; nous l'empruntons à une étude de Mme Judith Gautier sur Richard Wagner et son œuvre poétique.

« Une chose l'ennuie décidément beaucoup, écrit-elle, c'est l'instrumentation de *Parsifal*. Il se plaint de n'avoir pas pu encore former de jeunes artistes capables de l'aider dans ce travail; mais c'est là une coquetterie, il sait bien que c'est impossible. Quand on est jeune, dit-il, que les nerfs ne sont pas fatigués, et qu'on écrit encore les partitions avec une certaine légèreté (même celle de *Lohengrin*), sans connaître toutes les ressources du coloris et des combinaisons, le travail n'est pas comparable à celui que réclament les œuvres nouvelles et qu'il faut écrire dans l'âge mûr. Auber a cependant écrit jusqu'à quatre-vingt-quatre ans sans fatigue, mais il n'avait pas changé sa manière. »

De tels doutes de soi-même à un âge où la confiance envahit l'esprit et fait taire le plus souvent toute modestie, de pareilles préoccupations à ce degré de gloire où la première place n'est presque plus contestée, de tels scrupules, en un mot, sont comme le sceau du génie.

Wagner metteur en scène.

Wagner n'a pas été seulement un poète musicien; il a encore servi sa propre gloire comme metteur en scène, architecte et machiniste. Le symbole visible de sa conception est le théâtre de Bayreuth, le Festspielhaus. D'après le témoignage très documenté et tout à fait décisif de M. Chamberlain, dès les années qui suivirent 1850, Wagner rêvait d'élever une construction spéciale pour y représenter son *Anneau du Nibelung*. Il avait déjà développé quelques idées générales dans un *Projet d'organisation d'un théâtre national allemand* qui remonte à 1848. Lorsque les grandes lignes furent arrêtées dans sa tête, il écrivait à Uhlig, le 12 novembre 1851 : « Par cette conception, je m'arrache à toute relation possible avec le théâtre et le public d'aujourd'hui; je romps définitivement et à jamais avec la forme présente. » Plus clairement encore Wagner s'exprime sur cette idée première des *Festspiele*, dans une autre lettre à Uhlig : « Si jamais je pouvais disposer de 10.000 thalers, voici ce que je ferais : ici, à Zurich, où je me trouve actuellement et où il y a beaucoup de bois, je ferais ériger, sur quelque belle prairie près de la ville, et à mon idée, un théâtre provisoire en poutres et en planches; je n'y installerais que les décors et les machines nécessaires à la représentation de mon *Siegfried*. Puis j'inviterais à venir passer six semaines à Zurich des chanteurs choisis parmi les plus propres à le jouer. De la même façon, je convoquerais mon orchestre volontaire. Dès le nouvel an, invitations et demandes seraient adressées

à tous les amis du drame musical par tous les journaux d'Allemagne, les conviant à assister à la solennité dramatique et musicale; quiconque s'annoncerait et consentirait à venir à Zurich, aurait son entrée assurée. De plus, j'y inviterais la jeunesse de l'endroit, Universités, Sociétés de chant, etc. Une fois tout réglé, je ferais ainsi représenter *Siegfried* trois fois dans la même semaine : après la troisième représentation, le théâtre serait démoli, et ma partition brûlée. Aux gens à qui l'affaire aurait plu, je dirais : « Allez et faites de même ! » Seulement j'ajouterais : « Si vous voulez encore entendre de « moi quelque chose de nouveau, trouvez l'argent « vous-mêmes. » Et à présent, te fais-je assez l'effet d'un fou? Cela se peut, mais je t'assure que d'atteindre à ce but est désormais l'espoir de ma vie, la seule raison que j'aie de m'attaquer à quelque œuvre d'art. »

Le projet se précise dans la *Communication à mes amis* de décembre 1851 : « Je pense, dans une fête instituée à cet effet, représenter tôt ou tard, en quatre soirées, dont une préliminaire. ces trois drames et leur prologue. Je croirai avoir atteint complètement le but de cette représentation si j'obtiens chez les artistes, mes collaborateurs, c'est-à-dire chez les acteurs et, pendant ces trois soirées, chez mes spectateurs, réunis pour apprendre à connaître mon dessein artistique, une comprehension réelle, non critique, mais vraiment morale et sympathique, de ce dessein. Toute conséquence ultérieure m'est aussi indifférente qu'elle doit me sembler superflue. »

Enfin Wagner écrit à Liszt, le 30 janvier 1852 : « Les grandes villes et leur public ne sont plus rien pour moi, je ne puis penser à un autre auditoire qu'à une réunion d'amis se rassemblant quelque part pour se familiariser avec mes vues; ce que j'aimerais le mieux serait un lieu attrayant et solitaire, loin des fumées et des odeurs de l'industrie, loin de notre civilisation citadine : tout au plus pourrais-je penser à Weimar, à coup sûr pas à une ville plus grande. »

Berlin, Londres, Chicago, firent des offres pour avoir les *Festspiele* quand on entra — tardivement — dans la voie des réalisations. Finalement on choisit Bayreuth, petite ville ayant appartenu de 1791 à 1807 à la Prusse, de 1807 à 1810 à la France, qui la céda à la Bavière. Admirablement située entre des montagnes pittoresques couvertes de forêts de pins, elle surplombe la vallée du « Mein », appelé par les habitants le Fleuve Rouge.

Wagner avait évalué la somme nécessaire à l'édification de son théâtre-modele à 300.000 thalers (1.125.000 francs). Le pianiste Carl Tausig suggéra au maître de mettre en souscription mille actions de 300 thalers (1.125 francs), dont le versement autorisait les souscripteurs à assister aux trois séries de représentations de la *Tétralogie :* en tout douze soirées. Pour n'assister qu'à une représentation, il fallait justifier du versement d'un tiers d'action. Tausig mourut en 1871. Son expérience fut continuée par M. Emile Neckel, qui inaugura un système d'associations wagnériennes; il en avait lui-même fondé une à Mannheim.

L'impulsion décisive du grand mouvement wagnérien fut donnée par un comité financier qui prit le nom de « Wagnerverein », et que dirigeait M. Fr. Feustel, chef d'une importante banque de l'Allemagne du Sud, et le 22 mai 1872 la première pierre du théâtre des Festivals de Bayreuth était posée solennellement. Mais un tiers seulement de la somme avait été versé. Louis II de Bavière versa les 200.000 thalers qui manquaient encore. Dès la pose de la première pierre, il avait télégraphié « au poète compositeur allemand, M. Richard Wagner » : « Du plus profond de mon âme, très cher ami, je vous exprime mes vœux les plus ardents et les plus sincères, en ce jour si significatif pour l'Allemagne entière. Que votre grande entreprise prospère et soit bénie ! Aujourd'hui, plus que jamais, je vous suis uni en esprit. »

C'était bien d'ailleurs, nous n'en saurions douter, une affaire nationale, *eine nationale Sache*. La fondation du théâtre de Bayreuth, suivant la très juste observation de M. Witmann, correspond à la période d'exaltation qui a suivi 1870, « alors que l'enivrement de la victoire s'empare de toutes les classes de la société allemande, et que le patriotisme surexcité veut partout retrouver la gloire des champs de bataille, être en art comme en littérature la première nation du monde, posséder par conséquent un poète de la force d'un Bismarck, un musicien de la valeur d'un Moltke, un écrivain du calibre d'un gros canon Krupp ». Wagner insiste lui-même sur ce caractère, — et non sans quelque lourdeur dans son discours d'inauguration. Il dit : « Si j'ai la confiance de mener à bien l'entreprise artistique ainsi commencée, c'est que j'y suis encouragé par une espérance sortie de mon désespoir même. Je crois en l'esprit allemand, et compte qu'il se révélera même dans les domaines de notre vie nationale dans lesquels, comme dans la vie de notre art public, il se montrait à peine, et sous de lamentables déformations. Je crois avant et par-dessus tout en l'esprit de la musique allemande, parce que je sais les flammes qu'il jette chez nos artistes, sitôt que l'appel d'un maître allemand les évoque; je crois aux acteurs et aux chanteurs, parce que je connais, par expérience, la vie nouvelle qui les transfigure sitôt qu'un maître allemand les ramène des vaines façons d'un art frivole et dégénéré à la vraie dignité de leur si imposante vocation. »

Wagner avait dit encore, en frappant les premiers coups de marteau sur la pierre : « Sois bénie, ô ma pierre, tiens longtemps et ferme. » Elle a tenu en effet, et nous n'avons pas à détailler ici la longue suite des *Festspiele*, inaugurés en réalité le 1er août 1875. Quant à la salle qui a vu défiler des admirateurs venus des cinq parties du monde, rappelons, en résumant les nombreuses descriptions de ce merveilleux cadre de la Tétralogie, que le théâtre de Bayreuth n'offre rien de remarquable que son emplacement, très heureusement choisi sur la pente d'une colline boisée. Quand on regarde l'édifice, on comprend que l'architecte n'a pas visé à faire un très beau monument, mais un édifice utile, répondant à sa destination. En pénétrant dans la salle, on éprouve quelque surprise. Pas d'étages, pas de galeries, pas d'orchestre visible, mais de simples rangées de banquettes formant un vaste amphithéâtre qui monte jusqu'à une galerie unique (galerie des princes) placée au fond. Rien sur les côtés que des pilastres fort simples supportant les appareils d'éclairage; et, entre ces pilastres, des portes dont la disposition rappelle les *vomitorium* du théâtre antique.

On trouvera dans le beau livre de M. Albert Lavignac les indications les plus complètes et les plus intéressantes sur les représentations de Bayreuth.

Nous nous bornerons ici à un résumé sommaire des principales dispositions. L'orchestre est entièrement invisible pour le spectateur. La partie antérieure (celle qui touche à la salle) est masquée par une sorte de toiture en zinc qui recouvre le chef d'orchestre et les premiers rangs du quatuor. La cavité où sont placés les instrumentistes s'étend en se creusant jusque sous la scène. Entre la scène et le toit de zinc il y a un espace vide, donnant issue aux ondes sonores. Les instruments bruyants sont placés tout au fond, dans la partie entièrement recouverte par le plancher de la scène, qui forme la mâchoire supérieure de cette bouche sonore. Le grand avantage de cette disposition est de permettre aux instrumentistes de jouer fort, sans que jamais la voix du chanteur cesse d'être entendue. A Bayreuth, même dans ses emportements et ses colères, l'orchestre de Wagner, aux intensités inouïes, aux sonorités ultra-somptueuses, ne couvre jamais la voix. Enfin Wagner a voulu que toutes les facultés du spectateur fussent tendues vers la scène; pour atteindre ce but, il emploie un moyen radical, mais efficace : au commencement de chaque acte on supprime la lumière, la presque obscurité se fait dans la salle, la scène seule reste éclairée.

Si l'on considère que pour nous, Français, le théâtre est un lieu de plaisir, où tout doit concourir à la distraction, où le plaisir de voir ne semble pas inférieur à celui de se faire voir, le système allemand nous choque tout d'abord. Mais, d'autre part, si l'on observe que pour goûter une œuvre il est bon de l'écouter, et que le va-et-vient des spectateurs, le bourdonnement des conversations particulières, la beauté des femmes ou le luxe de leurs toilettes, constituent autant d'éléments propres à détourner l'attention, on sera bien près d'admettre que Wagner avait raison.

Quant à la place nouvelle assignée à l'orchestre, il faut reconnaître là encore une application de ce principe : ne montrer que ce qui doit être vu. Quel besoin en effet de séparer les acteurs et les spectateurs par un premier plan bien en vedette où pupitres chargés de musique, instruments de formes bizarres, habileté ou maladresse des solistes, impassibilité ou contorsions du chef d'orchestre, suivant son tempérament, tout sollicite les regards et peut occuper l'esprit? Une autre raison, plus impérieuse encore, avait entraîné Wagner. De ce large trou, situé au-dessous du niveau du parquet, occupé par les instrumentistes, le son devait jaillir plus fondu, plus tamisé, plus homogène, et l'expérience a justifié la théorie : les effets de force, obtenus peut-être à plus de frais d'instruments, ont une rondeur par laquelle ils s'imposent à l'oreille, mais ne la déchirent pas; et les effets de douceur acquièrent une sorte de velouté, un charme ineffable. L'orchestre invisible représente une conquête notable, et l'épreuve insuffisante qu'on en fit à notre Opéra, lors de son ouverture, ne change rien à la conviction de ceux qui ont visité Bayreuth.

Comme ces inventions faisaient honneur à Wagner, on ne manqua pas d'essayer de rogner sa part de mérite, en découvrant dans les mémoires de Grétry des projets analogues : le compositeur belge avait ainsi l'avantage de la priorité. Or, dans ce que nous appelons une idée nouvelle il entre toujours une part d'idées anciennes, et qu'un autre ait ou non imaginé pour le théâtre quelques dispositions originales, Wagner aura du moins réalisé ce qui, pour bien des lecteurs, n'avait semblé qu'un rêve.

Les réformes ci-dessus étudiées sont en quelque sorte d'ordre général. Elles auraient doublé de valeur si tous les détails de mise en scène qu'elles avaient pour objet de faire valoir avaient été étudiés avec le même zèle. Wagner se trouvait pris malheureusement entre la simplicité préconisée dans ses écrits et la prodigalité chère à ses goûts, tout à la fois ennemi théorique des magnificences qui déconsidéraient, selon lui, les pièces des autres, et ami pratique des splendeurs qui pouvaient faire valoir les siennes. Du moins aurait-il dû s'entourer de collaborateurs dignes de lui, et pour cela, les chercher dans le pays où il savait les trouver. Nous ne parlons point des régisseurs et des machinistes allemands, lesquels pourraient plutôt nous donner des leçons qu'en recevoir; mais notre école de peintres, de décorateurs et de costumiers n'a guère de rivale. Or, au lieu de s'adresser à la France, Wagner préférait recourir à l'Italie, même à l'Angleterre. Souvent mal lui en a pris. Le dragon faillit compromettre le succès de la première représentation de *Siegfried;* le décor des profondeurs du Rhin, au premier acte de *Rheingold*, satisfaisait médiocrement l'illusion, et les femmes-fleurs de *Parsifal* n'ont pas conquis tous les suffrages du public.

Ces légères imperfections sont, en général, imputables aux serviteurs et non au maître, et nous n'en faisons ici remonter la responsabilité jusqu'à Wagner que parce qu'il s'occupait de tout, décorations, trucs et costumes, et que, modifiant peu ses projets d'après les conseils d'autrui, il commandait impérieusement. Mais on doit reconnaître que si le tableau n'était pas toujours bien exécuté par les autres, il était le plus souvent bien conçu par lui. La scène se dessinait clairement devant ses yeux, et nombre d'idées heureuses germaient dans son esprit. Rappelons-nous, pour ne citer que quelques exemples, dans le *Vaisseau fantôme*, la tempête surnaturelle; dans les *Maîtres chanteurs*, le finale du deuxième acte; dans la *Tétralogie*, le combat de Hunding et de Siegmund.

Parfois même, la musique bénéficiait matériellement de cette recherche d'effets inédits. En 1843, à l'occasion d'un grand festival organisé par lui, Wagner avait composé une cantate religieuse intitulée l'*Agape des Apôtres*. L'exécution eut lieu le 6 juillet, dans une église de Dresde, et, tandis que les disciples assemblés se tenaient dans le chœur, c'est du haut de la coupole que venait la voix du Saint-Esprit, disant : « Soyez consolés, mon esprit est avec vous! » Wagner se souvint de cet essai lorsqu'il composa *Parsifal*. Pendant la célébration des saints mystères au temple du Graal, trois groupes de chanteurs se font entendre sous la vaste coupole, le premier au niveau du sol, le second à mi-hauteur de la scène, le troisième perdu sous les frises; de cet agencement de voix ainsi superposées, résulte forcément une sonorité spéciale, et l'auteur a fait applaudir alors l'artifice ingénieux que, près de quarante ans auparavant, la presse allemande avait raillé.

Ces quelques exemples suffisent à attester, outre une curiosité sans cesse éveillée, des facultés précieuses pour un metteur en scène, le sens de la couleur et la fantaisie dans l'invention. Sur ce terrain, comme sur celui de la musique, Wagner ne pouvait passer inaperçu, car il était assez hardi pour ne s'arrêter devant aucun obstacle, et assez habile pour les franchir presque tous avec succès.

Le catalogue de Wagner.

Le culte wagnérien, qui a pris en Allemagne le caractère d'une dévotion nationale, a fait non seulement réunir en dix volumes les écrits et les œuvres poétiques du maître, mais reproduire et publier une quantité de lettres et d'articles que Wagner lui-même avait retranchés de ses œuvres complètes. Nous ne rappellerons ici que la nomenclature (conforme au relevé de M. Chamberlain :

1° Des écrits ayant trait à la réforme scénique et à l'éducation technique des diverses catégories d'acteurs :

Projet d'organisation d'un théâtre national allemand pour le royaume de Saxe, 1848;

Un théâtre a Zurich, 1851;

Le théâtre impérial de l'opéra, à Vienne, 1863;

Rapport sur une école allemande de Musique a créer à Munich, 1865;

Le Festspielhaus scénique de Bayreuth, 1873;

Projet (concernant l'école dramatique de Bayreuth), 1877.

2° Des écrits où Wagner parle de sa carrière artistique :

La Défense d'aimer : considérations sur la première représentation d'un opéra, 1836;

Esquisse autobiographique, 1812;

Communication à mes amis, 1851;

*Epilogue explicatif (sur l'*Anneau du Nibelung*)*, 1863;

Rapport final (sur le même sujet), 1873.

3° Des écrits relatifs à la façon de représenter les œuvres :

Sur la représentation de Tannhæuser, 1852;

Remarques sur la représentation du Vaisseau fantôme, 1852;

Explications en forme de programme : ouverture du Vaisseau fantôme, 1853;

Explications en forme de programme : ouverture de Tannhæuser, 1853;

Explications en forme de programme : ouverture de Lohengrin, 1853;

Coup d'œil rétrospectif sur les Festspiele de l'année 1876, 1878;

Le Bühnenfestspiel à Bayreuth, 1882;

Rapport sur la reprise d'une œuvre de jeunesse (Symphonie en ut mineur), 1882;

Sur le prélude de Tristan et Iseult *(dans les fragments posthumes)*;

Sur le prélude de Parsifal *(dans les fragments posthumes)*.

4° Des analyses d'œuvres d'autres maîtres :

Rapport sur l'exécution de la IXe Symphonie de Beethoven, avec le programme y relatif, 1846;

Programme explicatif de la Symphonie héroïque, 1852;

Programme explicatif de l'ouverture de Coriolan, 1852;

*L'ouverture d'*Iphigénie en Aulide, *par Gluck*, 1854.

Sur les créations symphoniques de Franz Liszt, 1857;

Pour l'exécution de la IXe Symphonie de Beethoven, 1873;

Sur une exécution de la Jessonda *de Spohr*, 1874;

Programme explicatif du Quartette en ut dièse mineur de Beethoven (dans les fragments).

5° Des souvenirs personnels de Wagner sur des artistes éminents :

Souvenirs sur Spontini, 1851;

Adieux à L. Spohr et au directeur des chœurs, W. Fischer, 1860;

Mes Souvenirs sur Ludwig Schnorr von Carolsfeld, 1868;

Un Souvenir de Rossini, 1868;

Souvenir d'Auber, 1871.

Les onze écrits suivants sont datés de Paris, 1840-1841 :

Un Pèlerinage vers Beethoven.

Une Fin (d'artiste) à Paris.

Un Heureux Soir.

Sur l'état de la musique en Allemagne.

Virtuose et Artiste.

L'Artiste et la Publicité.

Le Stabat Mater *de Rossini.*

De l'Ouverture.

Der Freischutz : *au public parisien.*

Der Freischutz : *compte rendu pour l'Allemagne.*

Compte rendu de la Reine de Chypre *d'Halévy.*

Liste à laquelle il convient d'ajouter une publication nouvelle : *Ma Vie*, ainsi que les huit volumes parus des *Œuvres en prose de Richard Wagner*, traduites en français par MM. J. Prod'homme et L. Van Vassen.

ŒUVRES POÉTIQUES

Frédéric Barberousse, 1848.

A mon royal ami, 1865.

Rheingold (l'Or du Rhin), *court poème*, 1869.

A l'occasion de l'achèvement de Siegfried, 1869.

Pour le 25 août 1870.

A l'armée allemande devant Paris, janvier 1871.

Une Capitulation, comédie a la manière ancienne, 1870-1871.

ŒUVRES MUSICALES

Sonate, quatuor et trio, 1829.

Ouverture avec cymbales, en si bémol majeur, 1830.

Sonate pour piano, en si bémol majeur, 1831.

Polonaise pour piano à quatre mains, en ré majeur, 1831.

Fantaisie pour piano, en fa dièse mineur, 1831 (inédite).

Ouverture de concert, en ré mineur, donnée au Gewandhaus de Leipzig, le 23 février 1832.

IXe Symphonie de Beethoven, arrangée pour piano à deux mains, 1831.

Ouverture de concert, en ut majeur, avec grande fugue finale, 1831. — Donnée en 1832, dans les Concerts d'Euterpe.

Sept compositions sur le *Faust* de Gœthe, 1832 :

Chant des soldats. — Paysans sous le tilleul. — Chanson de Brander. — Chanson de Méphistophélès (la puce). — Chanson de Méphistophélès. — Chant de Marguerite. — Mélodrame de Marguerite.

Ouverture pour la tragédie le Roi Enzio, 3 février 1832.

Symphonie en ut majeur, mars 1882, jouée à Prague dans l'été de 1832.

Symphonie en mi majeur, été 1834. Fragment.

Cantate de nouvelle année, décembre 1834, jouée le soir de la saint Sylvestre 1834-1835, à Magdebourg.

Ouverture pour la pièce d'Apel, Colomb, 1835, jouée à Magdebourg en 1835.

Ouverture, Polonia, 1836.

Ouverture, Rule Britannia, jouée à Kœnigsberg, en mars 1837.

Romance en sol majeur, texte de Holtei, août 1837.

Hymne populaire pour l'accession au trône du czar Nicolas, novembre 1837.

Le Sapin, lied à la manière livonienne (en mi bémol mineur), 1838.

Les Deux Grenadiers, lied de H. Heine, texte français, 1839.

Trois romances, 1839-1840 : *Dors; mon enfant* (texte de Victor Hugo), *Attente* (texte de Victor Hugo), *Mignonne* (texte de Ronsard).

Ouverture de concert : Faust, 1839-1840.

Musique pour le vaudeville de Dumanoir la Descente de la Courtille, 1840.

Cantate pour la fête d'inauguration de la statue du roi Frédéric-Auguste, 1843.

L'Agape des Apôtres, scène biblique pour chœur d'hommes et grand orchestre, 1843.

Hommage de ses fidèles à Frédéric-Auguste le Bienaimé, pour chœur d'hommes et orchestre, 1844.

Musique funèbre pour la translation des restes de C. M. de Weber en terre allemande, d'après des motifs d'*Euryanthe*, 1844.

Au tombeau de Weber, chœur d'hommes chanté après les obsèques (texte de Wagner), 1844.

Sonate d'album, en mi bémol majeur, 1853.

Cinq poèmes : *l'Ange*, décembre 1857; *Douleurs*, décembre 1857; *Rêves*, décembre 1857; *Reste tranquille*, février 1858; *Dans la serre*, juin 1858.

Feuillet d'album, en la bémol majeur, Ankunft bei dem Schwarzen Schwanen, 1860.

Feuillet d'album, en ut majeur, 1861.

Marche d'hommage (dédiée au roi Louis II de Bavière), 1864.

Idylle de Siegfried, pour petit orchestre, 1870.

Marche impériale, pour grand orchestre et chœur, 1871.

Feuillet d'album en mi bémol majeur, 1875.

Grande marche de fête, pour l'ouverture du centenaire de la Déclaration d'indépendance des Etats-Unis d'Amérique, 1876.

Stabat Mater *de Palestrina, annoté pour l'exécution*, au commencement de 1848. — Première exécution, 8 mars 1848.

Iphigénie en Aulide *de Gluck, remaniée avec version nouvelle*, 1846, première exécution le 22 février 1847.

Don Juan *de Mozart, avec une version en partie nouvelle et un nouvel arrangement*, 1850.

ŒUVRES DRAMATIQUES

Scène et Ariette, jouée au Théâtre royal de Leipzig le 22 avril 1832.

Les Noces, opéra en trois actes, texte composé en 1832; composition commencée en décembre 1832.

Allegro pour l'ariette d'Aubry dans le Vampire de Marschner, texte et musique de Wagner, septembre 1833.

L'Heureuse Famille des ours, opérette comique en deux actes, texte écrit et composition commencée au commencement de 1838 (fragment).

Frédéric Barberousse, drame (sans musique), 1848.

Jésus de Nazareth, 1848 (projet complet publié par Breitkopf).

Wieland le Forgeron, 1849 (projet complet imprimé dans le volume III des œuvres complètes).

Les Vainqueurs, 1856 (esquisse publiée dans *Projets, Pensées et Fragments*).

Les Fées, texte et musique, 1833.

La Défense d'aimer, première représentation, à Magdebourg, le 29 mars 1836.

Rienzi, le dernier des tribuns, première représentation, Dresde, 20 octobre 1842.

Le Vaisseau Fantôme, première représentation à Dresde, le 2 janvier 1843.

Tannhæuser et la guerre des Chanteurs sur la Wartbourg, première représentation à Dresde, le 19 octobre 1845.

Lohengrin, première représentation à Weimar, sous la direction de Liszt, le 28 août 1850.

Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg, première représentation, Munich, 21 juin 1868.

L'Anneau du Nibelung, première représentation à Bayreuth, du 13 au 17 août 1876.

Tristan et Iseult, première représentation à Munich, le 10 juin 1865.

Parsifal, première représentation à Bayreuth, le 26 juillet 1882.

Les contemporains de Wagner.

Johannès Brahms. — Des contemporains de Wagner aujourd'hui disparus, mais très distingués dans l'art où le maître de Bayreuth conserve une si éclatante prééminence, le plus remarquable fut sans conteste Johannès Brahms, né à Hambourg en 1833, mort à Vienne en 1897. Il passait déjà, dès 1847, pour un grand pianiste, et en 1853 Schumann le saluait comme l'élu au berceau duquel les grâces et les héros semblaient avoir veillé : « Son nom est Johannès Brahms, il vient de Hambourg. Au piano, il nous découvrit de merveilleuses régions, nous faisant pénétrer avec lui dans le domaine de l'idéal. Son jeu, empreint de génie, changeait le piano en un orchestre de voix douloureuses et triomphantes. C'étaient des sonates où perçait la symphonie, des Lieder dont la poésie se révélait, des pièces pour piano unissant un caractère démoniaque à la forme la plus séduisante, puis des Sonates pour piano et violon, des quatuors pour instruments à cordes, et chacune de ces créations si différentes l'une de l'autre qu'elles paraissaient s'échapper d'autant de sources différentes. » Et le chantre de *Manfred* ajoutait : « Quand il inclinera sa baguette magique vers de grandes œuvres, quand l'orchestre et les chœurs lui prêteront leurs puissantes voix, plus d'un secret du monde de l'Idéal nous sera révélé. »

Cette prédiction devait se réaliser, mais à la suite d'un long et tenace effort. La carrière de Johannes Brahms fut toute de labeur. Fils d'un excellent contrebassiste de Hambourg et ayant reçu de solides leçons de Cossel et de Marxsen, directement formé à l'école de Bach et de Beethoven, familier avec Joachim et Liszt, remarqué et « lancé » grâce à la recommandation chaleureuse de Schumann, il lui fallut cependant travailler pendant bien des années avant de conquérir quelque chose de plus que la grande notoriété. Ces années furent du reste bien remplies, soit chez le prince de Lippe-Detmold, dont il fut maître de chapelle en 1854, soit en Suisse, où il fit plusieurs voyages, soit à Vienne, où il fixa sa résidence en 1862 et où il revint en 1869, sans esprit de départ cette fois, après divers séjours à Heidelberg, à Hambourg, à Zurich, à Baden-Baden.

Ce fut d'ailleurs à Vienne que Brahms fit exécuter l'œuvre qui devait l'imposer à l'admiration du public : le *Requiem allemand*. L'œuvre est unique en effet, d'un sentiment large et pénétrant, d'une incomparable noblesse et d'ailleurs d'un style traditionnaliste.

Le critique allemand Hermann Seiters écrivait dans une étude sur Brahms : « Seul parmi les ar-

tistes de ce siècle, Brahms a des points de ressemblance avec Beethoven, aussi bien par son style que par les formes qu'il donne à ses créations et par sa facture. Brahms, égal à ce grand maître par les dons innés, s'est engagé dans la même voie pour atteindre l'idéal auquel aspire tout véritable artiste. » C'est précisément une sorte de réincarnation beethovenienne que la critique française a reconnue à son tour dans le *Requiem*. Cette musique, a écrit M. Camille Bellaigue, « apparaît très pure, très pieuse, à la fois puissante et douce. Volontairement isolée, contemporaine et indépendante de la réforme wagnérienne, on dirait qu'elle l'ignore ou la dédaigne. Elle ne proteste pas; elle atteste seulement qu'en dehors d'un mouvement en apparence irrésistible, au-dessus d'un flot qui menaçait de tout engloutir, quelque chose de grand a pu naître et demeure. Le *Requiem allemand*, c'est un sommet très haut, très fier, et non submergé. » Et il conclut que rien ne s'y rencontre qu'on ne trouve déjà dans Beethoven : « Si Wagner peut, d'un certain point de vue, être regardé comme l'héritier sous bénéfice d'inventaire de Beethoven, sous des angles beaucoup plus nombreux il se révèle son inconscient mais irréconciliable contradicteur. Pour son disciple, ou son successeur (le titre d'héritier est si lourd!), Beethoven eût plutôt reconnu parmi nous un Saint-Saëns, un Brahms parmi ses compatriotes. Dans l'œuvre que nous étudions aujourd'hui, rien ne se rencontre qu'on ne trouve chez Beethoven. Entre l'auteur de la *Messe solennelle* et celui du *Requiem allemand*, la différence est de degré, mais non pas de nature. Les notes sublimes de l'un donnent chez l'autre leurs harmoniques. Wagner est un grand novateur, Brahms est un gardien auguste, et l'analyse de son œuvre fera mieux sentir que d'abstraites définitions tout ce que, de la forme classique, son génie moderne a pu tirer encore de vie impérissable et d'éternelle beauté. »

On ne saurait mieux dire, d'une façon générale. Quant au détail, constatons avec Hugo Riemann que la rythmique de Brahms peut être considérée à juste titre comme la continuation de celle de Beethoven autant qu'elle s'éloigne de la manière de Schumann (rythme marqué, maintenu pendant toute la durée d'un morceau qui, naturellement, ne peut être que de dimensions restreintes) et recherche de nouveau la variété organique et le raffinement de la figuration dans le travail thématique. Reconnaissons d'ailleurs avec Hugues Imbert, qui fut un des meilleurs scoliastes de Brahms, que, tout en respectant les traditions classiques, le musicien de Hambourg a introduit dans ses œuvres des effets harmoniques si nouveaux qu'on peut le classer parmi les audacieux. « Il n'y a pas jusqu'aux accompagnements de ses Lieder qui, tout en se tenant rapprochés de ceux imaginés par Schumann, ne s'écartent des sentiers battus. Au-dessous du texte habilement traduit, il a placé une maquette musicale d'une ingéniosité et d'une liberté extraordinaires. »

En outre du *Requiem allemand* signalons les Symphonies, les deux sextuors en *si bemol* et en *sol*, les quintettes, le concerto en *ré*, la cantate de *Rinaldo*, un *Ave Maria* pour voix de femmes et orchestre ou orgue, les valses, les danses hongroises, deux rhapsodies, les œuvres chorales religieuses et profanes, les deux sérénades pour orchestre, les Lieder. Cette musique, essentiellement et excellemment musicale, est de plus une musique durable et dont la réputation ira sans doute en s'accroissant dans l'avenir. Brahms est, comme Bach, un des rares grands compositeurs qui n'aient jamais écrit pour le théâtre.

Joachim Raff. — Raff (Joseph-Joachim), né en 1822, à Lachen, au bord du lac de Zurich, mort en 1882, fut aussi un compositeur de réelle valeur. Ses débuts se firent sous les auspices de Mendelssohn. Fils d'organiste, le manque de ressources l'avait contraint à se faire maître d'école, mais l'appui de Mendelssohn, à qui il avait soumis ses premiers essais, l'aida à publier chez Breitkopf et Hœrtel des morceaux de piano immédiatement remarqués. Ce fut la délivrance; Raff dit adieu à l'enseignement primaire en se promettant de ne jamais reprendre la férule, et il devait se tenir parole en dépit des épreuves à traverser. En effet, après une tournée de concerts où il accompagna Liszt, la mort de Mendelssohn lui enleva la plus précieuse de ses protections effectives au moment où elle lui était encore indispensable.

De même le contre-coup de la révolution de 1848 et les troubles populaires de Stuttgard mirent à néant les préparatifs déjà faits au théâtre de la Cour pour la représentation de son opéra *Konig-Alfred*. Il lui restait heureusement l'appui de Liszt, qui eut toujours une âme si fraternelle pour les confrères. Il le suivit à Weimar, où se concentrait alors l'école néo-allemande, et *König-Alfred* y fut représenté, mais n'obtint qu'un succès d'estime. Ayant épousé l'actrice Doris Genast, il se fixa, de 1856 à 1877, à Wiesbaden, où il écrivit la plus grande partie de son œuvre, puis devint directeur du Conservatoire Hoch de Francfort, ville où il se fixa et demeura jusqu'à sa mort.

Pianiste et violoniste, il a écrit huit grandes symphonies (la troisieme, *Dans la forêt*, est la plus connue), deux suites d'orchestre. des concertos de violon, de violoncelle, de piano, un ottetto, un quintette, etc. Sa musique ne révèle pas toujours une grande puissance d'invention; elle est parfois obscure ou précieuse, ce qui, sans doute, a empêché le compositeur de réussir au théâtre où, après *Konig Alfred*, il a donné de la musique, de même pour *Bernard de Weimar* (1858), *Dame Kobold* (1870), *Benedetto Marcello* et *Samson*. Esprit orné, Raff avait pris une part active à la rédaction de la *Cœcilià* et de la *Nouvelle Gazette* ainsi que de l'*Annuaire de Weimar*, auquel il a fourni un travail sur *la place occupée par les Allemands dans l'histoire de la musique*. Partisan du mouvement wagnérien, Raff l'a soutenu dans ses articles et dans une brochure intitulée *la Question de Wagner*.

Ferdinand Hiller, né à Francfort en 1811, mort à Cologne en 1885, auteur de Romilde (1839), de *Traum in der Christnacht* (1845), de *Konradin* (1847), de *Der Advokat* (1854). de *Der Katakomben* (1862), de *Der Deserteur* (1865), de plusieurs oratorios, de compositions diverses atteignant le chiffre de deux cents, musicographe averti dont les feuilletons parus dans la *Gazette de Cologne* ont été réunis en volume. Il offre cette double particularité : 1° d'avoir fait un premier séjour de sept ans à Paris de 1828 à 1835, période pendant laquelle il fut quelque temps professeur à l'institut Choron et se fit une grande réputation comme pianiste; 2° d'avoir dirigé de 1851 à 1852 notre Opéra Italien.

Hugo Wolff (1860-1897). — Hugo Wolff, dont la re-

nommée est restée considérable et sur lequel a été écrite toute une bibliothèque par les musicographes d'outre-Rhin, naquit le 13 mars 1860 à Windischgraz, en Styrie. Quatrième fils d'un corroyeur qui faisait, en famille, de la musique de chambre, jouant du violon, de la guitare, du piano, il dut cependant vaincre la résistance paternelle pour entrer au conservatoire de Vienne en 1875. Il n'arriva pas à s'y acclimater, fut renvoyé pour indiscipline et dut compléter lui-même son éducation musicale, tout en gagnant le pain quotidien. Instruit par l'étude directe des textes, il trouva aussi un précieux réconfort dans l'amitié d'Antoine Bruckner, symphoniste abondant et modeste, de Motte et d'Adalbert de Goldschmidt. Ce dernier lui obtint en 1881 une place de second kapellmeister au théâtre de Salzbourg. Il n'y resta pas longtemps à faire répéter des chœurs d'opérette, revint à Vienne, y devint en 1884 critique d'un journal sportif et mondain, le *Salottblatt*, où il combattit assez violemment les Italiens, et dont l'entourage exerçait en effet une influence ultra-réactionnaire dans le domaine musical. Entre temps il composait un poème symphonique sur *Penthésilée* de Kleist, composé en 1883.

La production effective de Hugo Wolff date de 1887, époque où son ami Eckstein fit éditer ses premiers recueils de Lieder. Vinrent ensuite (1888-1889) 53 lieder sur les poèmes d'Edouard Morike, une autre suite sur les poèmes de Gœthe (le *Gœthe-Liederbuch*, 51 lieder), le *Spanisches-Liederbuch* (44 lieder sur des poésies espagnoles). — 1890, *Alten-Weisen*, un cycle de lieder sur divers motifs du poète suisse Gottfried Keller et le commencement de l'*Italienisches Liederbuch*, au total deux cents morceaux d'une robuste personnalité, écrits en deux ans avec une ardeur frénétique.

Des symptômes morbides allaient se révéler tout à coup. M. Romain Rolland, qui a témoigné à la mémoire du compositeur styrien une sympathie émue, cite ce passage caractéristique d'une lettre désespérée écrite par Wolff à Oskar Grohe en mai 1891 : « ... De composer je n'ai plus la moindre idée ! Dieu sait comment cela finira ! Priez pour ma pauvre âme !

« ... Depuis quatre mois, je souffre d'un marasme d'esprit qui me donne, très sérieusement, la pensée de fuir ce monde pour toujours... Seul doit vivre qui véritablement vit. Je suis depuis longtemps déjà un mort. Si c'était seulement une mort apparente ! Mais je suis mort et enterré ; la force de gouverner mon corps me prouve seule que je vis, que je semble vivre. Puisse la matière suivre bientôt l'esprit qui s'en est allé ! C'est mon intime, c'est mon unique vœu. Depuis quinze jours, j'habite à Traunkirchen, la perle du Traunsee... Tous les agréments que peut souhaiter un homme sont réunis pour me préparer un heureux sort... Le repos, la solitude, la plus belle nature, l'air le plus rafraîchissant. Bref, tout ce qui peut être au gré d'un ermite de ma sorte. Et pourtant, pourtant, mon ami, je suis la plus misérable créature de cette terre. Tout respire autour de moi le bonheur et la paix, tout s'agite, et palpite, et fait ce qu'il doit faire... Seul, moi, ô Dieu !... Seul, je vis comme une bête sourde et stupide. A peine si la lecture me distrait encore un peu ! Dans mon désespoir, je m'y jette. Pour la composition, c'est fini : je ne peux même plus me figurer ce que c'est qu'une harmonie et une mélodie, et je commence presque à douter que les compositions qui portent mon nom soient vraiment de moi. Bon Dieu ! à quoi bon tout ce bruit... à quoi bon ces magnifiques projets, si c'était pour en arriver à cette misère ! »

Wolff composait cependant 15 lieder italiens à la fin de cette même année ; puis venait une interruption de quatre ans. En mars 1895, il composait la partition d'un *Corregidor* tiré par Mme Rosa Mayreder d'une nouvelle espagnole de Pedro de Alarcon. La pièce tomba. Mais Wolff n'était nullement découragé ; en 1896 il écrivait les 22 morceaux de la seconde série italienne, puis le commencement d'autres lieder sur des poésies de Michel-Ange traduites en allemand par Walter Robert Tornovo. En 1897 il abordait furieusement la musique d'un nouvel opéra. Au milieu de ce travail il était terrassé par un premier accès de folie ; on l'internait jusqu'en janvier 1898 dans la maison de santé du docteur Svetlin ; il semblait entrer en convalescence, mais au retour d'un voyage il fallait le transporter dans une maison de fous, à Vienne ; la paralysie générale se déclarait en 1899, et le malheureux musicien ne faisait que se survivre jusqu'au 16 février 1903, où il était enlevé par une péripneumonie.

Pendant cette longue et affreuse agonie, la renommée du compositeur avait grandi ; ses lieder étaient devenus populaires, et après sa mort se fondèrent partout des *Hugo-Wolffvereine*. Mais la série qui a gardé la plus grande vogue, celle qui figure sur les pianos des plus pauvres maisons de Souabe, à côté des œuvres de Schubert, c'est la première publiée : *53 Gedichte von Eduard Morike Komponiert fur eine singst und Klavier*. Suivant la très juste observation de M. Romain Rolland, tous ces lieder sont caractérisés par l'application à la musique lyrique des principes établis par Wagner dans le domaine dramatique. « Il ne s'agit pas ici d'une imitation de Wagner. On retrouve çà et là, chez Wolff, des formules wagnériennes (non moins d'ailleurs que des réminiscences évidentes de Berlioz) : c'est là la marque inévitable du temps, et chaque grand artiste, à son tour, contribue à enrichir la langue courante de tous. Mais le wagnérisme profond de Wolff ne consiste pas en ces ressemblances inconscientes ; il est dans sa volonté de faire de la poésie le principe de la musique. « Montre avant tout, écrivait-il à Humperdinck en 1899, montre la poésie comme la source de ma musique. »

Friedrich Lux, organiste, chef d'orchestre et compositeur, né à Rubla en 1820, mort à Mayence en 1895, a laissé de nombreux lieder et trois opéras. Mentionnons encore **Albert**, dont la carrière eut des débuts romanesques à Weisheimer ; le critique et musicien **Ehlert**, qui a dirigé à Florence la Société de chant *Societa Cherubini* et a écrit des morceaux pour piano, des lieder et des chœurs ; les symphonistes **Grimm, Jadassohn, Anton Bruckner**, dont on a pu comparer l'orchestration à celle de Wagner. **Adolf Jensen**, né à Kœnigsberg en 1837, mort à Bade en 1879, a composé des lieder très nombreux, tantôt par simples séries numérotées, tantôt en groupement de cycles (notamment *Dolorosa* d'après les *Larmes* de Chamisso) et un *Erotikon* (recueil pour piano dont les sept pièces sont mises sous l'invocation de noms antiques, Eros, Electre, Galatée. Le grand pianiste **Reinecke** a été peut-être moins célèbre comme compositeur que comme virtuose, comme éditeur des œuvres de clavier de Bach et comme directeur de musique d'abord à Breslau, puis au Gewandhaus.

Signalons aussi **Franz Doppler**, né à Lemberg en

1821, mort à Baden en 1883, qui fit représenter plusieurs opéras au théâtre de Perth, et à Vienne un opéra allemand, *Judith;* **Karl August Fischer**, né à Ebersdorf en 1828, mort à Dresde en 1892, auteur de quatre symphonies pour orgue et orchestre, de trois concertos pour orgue et de l'opéra *Lorcley;* **Ernest Frank**, né à Munich en 1847, mort à Oberdöbling en 1889, chef d'orchestre et compositeur, a écrit divers opéras : *Adam de la Halle* (1880), *Hero* (1884), *Der Sturm* (1887); **Heinrich Frankenberger**, né à Wumbach en 1824, mort à Souderchauren en 1885, auteur de trois opéras : *Die Hochzest zu Venedig, Vineta, Der Günstling;* **Robert Franz**, né à Halle en 1815, mort dans la même ville en 1892, auteur de 250 lieder et célèbre par sa très adroite revision des œuvres de Bach et de Haendel : **Willhem Fritze**, né à Brême en 1842, mort à Stuttgard en 1881, auteur des oratorios *Fingal* et *David;* **Karl Grammann**, né à Lubeck en 1844, mort à Dresde en 1897, auteur de trois opéras, *Melusine* (1875), *Thusnelder* (1881), *Das Andreaglist* (1882); **Ludovig Grünberger**, pianiste compositeur, né à Prague en 1829, mort dans la même ville en 1896, auteur de nombreux morceaux de piano, d'une *Nordische Suite* et d'une *Humoresque* pour orchestre; **Franz Holstein**, né à Brunswiek en 1826, mort à Leipzig en 1878, a composé trois opéras tres représentés : *Der Haideschacht* (1868), *Der Erbe von Morley* (1872), *Die Hochlander* (1876); voici également l'organiste **Homeyer** (1853-1894), auteur de *Cantus Gregorianus;* **August Horn**, né à Freiburg en 1825, mort à Leipzig en 1893, auteur d'un opéra *Die Nachbarn* (1875); **Joseph Huber**, né en 1837, mort en 1886, auteur de deux opéras, *Die Rose von Libanon* et *Irene;* **Martin Rœder**, né à Berlin en 1851, mort à Boston en 1895, auteur de deux mystères, *Santa Maria* et *Maria Magdalena*, et trois opéras, *Pietro Candiano IV, Judith* et *Vera*.

Groupons enfin de notoires disparus : **Woldemar Bargiel**, le demi-frère de Clara Schumann (1828-1897); **Franz Behr** (1837-1898); **Karl Bendl** (1838-1897); **Emile Breslaur** (1836-1890); **Hans de Bulow**, également célèbre comme pianiste, chef d'orchestre et compositeur (1830-1894); **Alexandre Dorn**, pianiste et compositeur (1833-1901); les trois compositeurs tchèques **Antoine Dvorak** (1841-1904); **Suretana** (1824-1884); **Zdenko Fibich** (1850-1900); **Henri Ehrlich** (1822-1899); **Félix Dreyschock** (1860-1906); **Franz Erkel** (1810-1893); **Siegmund Goldschmidt** (1815-1877); **Herzogenberg** (1843-1900); **Henri Hoffmann** (1842-1902); **Frédéric Kiel** (1821-1885); **Kirchner** (1823-1903); **Kleinmichel** (1846-1901); **Klughardt** (1847-1902); **Köhler** (1820-1886); **Krause** (1834-1892); **Krug** (1820-1880); **Kullak** (1823-1862); **Kistler** (1848-1906); **Loerchhorn** (1819-1905); **Meinardus** (1827-1896), **Merkel** (1827-1885); **Gustave Malher, Ernest Pauer** (1826-1905); **Rheinberger** (1839-1901); **Schachner** (1821-1896); **Schad** (1825-1898); **Stark** (1831-1884); **Vierling** (1820-1901); **Volkmann** (1815-1883); **Wilmers** (1821-1878); **Wollenhaupt** (1827-1863); **Franz Wüllner** (1832-1902); **Julius Zellner** (1832-1900).

Il convient de ne pas oublier la séduisante et spirituelle musique de danse en honneur à Vienne, ainsi que l'opérette viennoise, qui est en quelque façon une application de cette musique de danse à l'art théâtral. De tout temps, le public autrichien a vivement goûté la musique gaie, parfois même parodique, comme celle d'**Adolphe Müller**, avec sa *Dame Noire*, son *Barbier de Sievering*, son *Petit Othello*, son *Robert le Diantre*. Mentionnons aussi les danses alertes, rythmées, dans le genre que Lanner mit en valeur avec tant de relief et de richesse inventive. Dans la même série figure le fécond et élégant **Joseph Gung'l**. On sait enfin quels succès furent remportés par deux dynasties, celle des **Strauss**, d'abord **Jean** le père, né en 1804, puis le fils **Jean** (deuxième du nom), l'auteur de la *Reine Indigo*, de *Cagliostro*, de la *Chauve-Souris* (devenue dans l'adaptation française la *Tzigane*), et celle des **Fahrbach**.

En ce qui concerne l'opérette, observons que c'est en Allemagne, à Cologne, qu'était né **Jacques Offenbach**, parent d'un « hazan » de la synagogue qui s'est signalé par des travaux analogues à ceux de M. Naumboug, l'auteur de la curieuse collection désignée sous le nom de *Semirot Israel*. Mais, par sa carrière, Offenbach appartient à la France. Son rival vraiment allemand aura été **Franz von Suppé**, né à Spalatro, en Dalmatie, en 1820, mort à Vienne en 1895. Suppé s'est essayé dans la composition grave; il a écrit une Messe, un *Requiem*, une symphonie, des ouvertures, mais c'est à son bagage d'opérateur léger : *Fatinitza, Tricoche et Cacolet, Boccace, la Dame de Pique* et autres opérettes dont plusieurs ont été traduites et portées sur notre scène, qu'il aura dû sa véritable renommée. **Gustave-Adolphe Hœrtel**, né à Leipzig en 1836, mort à Hambourg en 1876, a également composé trois opérettes.

Karl Millocker, né à Vienne en 1842, chef d'orchestre et compositeur du théâtre « An der Wien », a écrit un grand nombre d'opérettes, et un non moins grand nombre de vaudevilles. Mais sa réputation, considérable en Allemagne, n'a pas eu de rayonnement par delà les frontières.

CAMILLE LE SENNE, 1913.